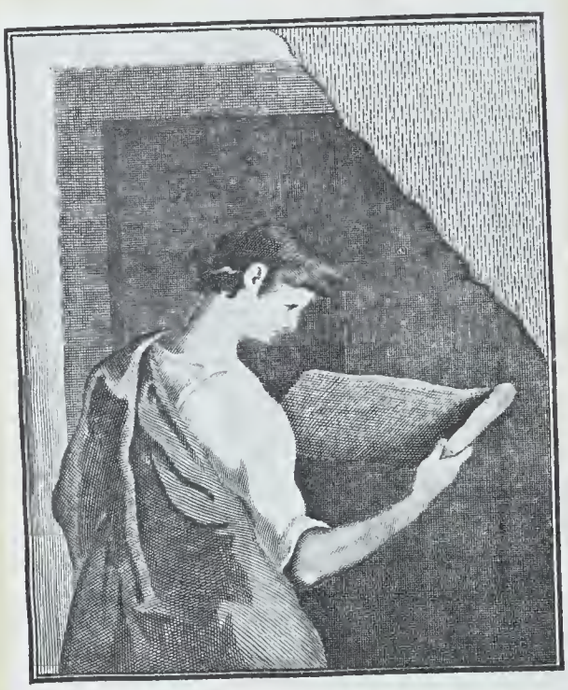
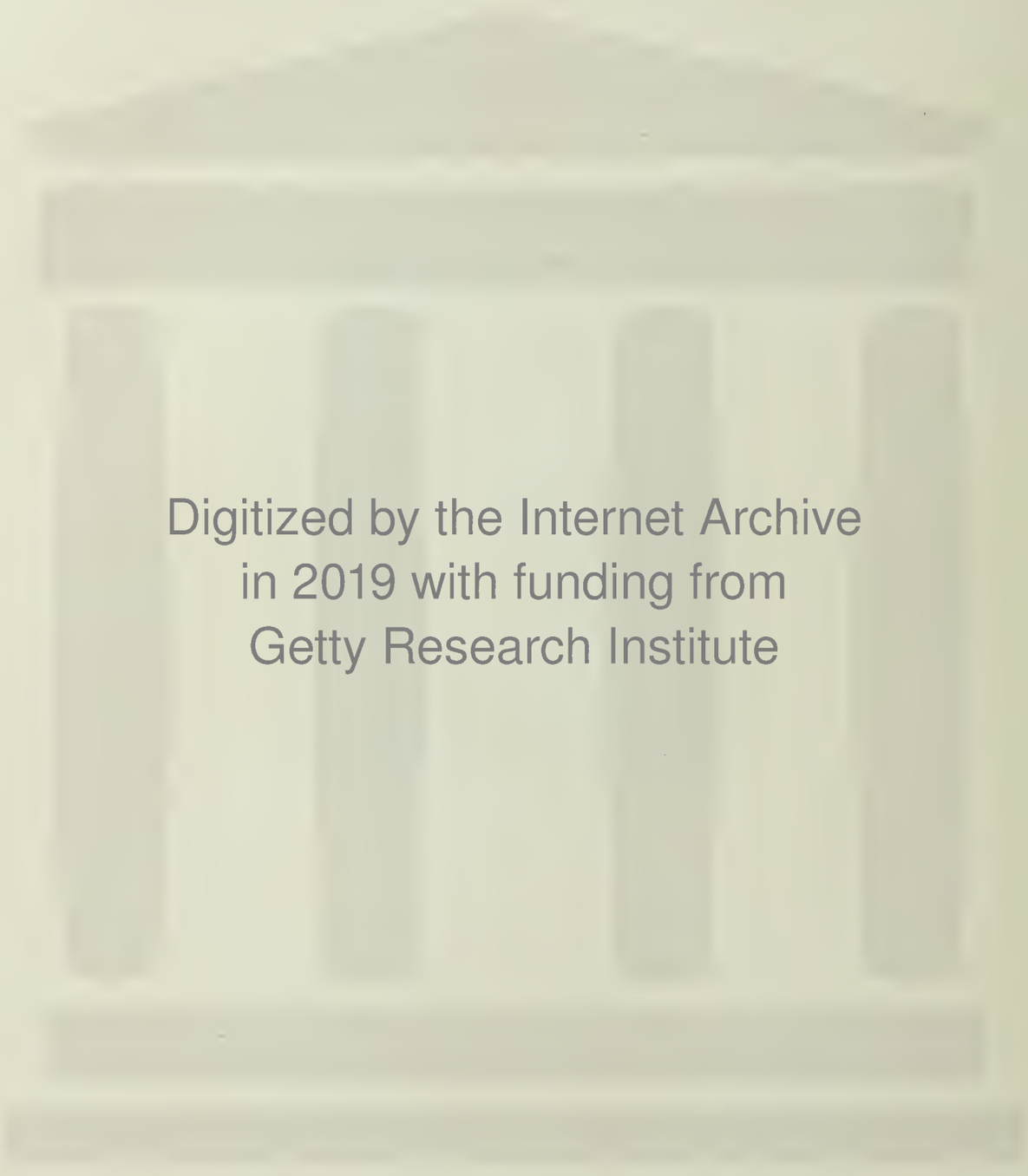
Axel Eiler.



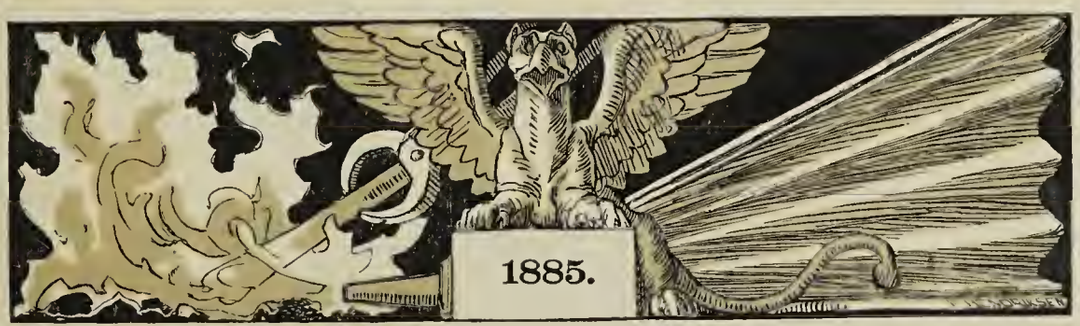
THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY


Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/tidsskriftforkun1218unse

TIDSSKRIFT FOR KUNSTINDUSTRI

UDGIVET AF INDUSTRIFORENINGEN I KJØBENHAVN



TIDSSKRIFT

FOR

KUNSTINDUSTRI.

UDGIVET AF

INDUSTRIFORENINGEN I KJØBENHAVN.

REDIGERET AF C. NYROP.

I. AARGANG 1885.

KJØBENHAVN.

I HOVEDKOMMISSION HOS UNIVERSITETSBOGHANDLER G. E. C. GAD.

TRYKT HOS NIELSEN & LYDICHE.

1885.

INDHOLD.

I. Text.

	Side.
Worsaae, J. J. A.: Om et Industrimuseum i Kjøbenhavn	1
Bloch, Emil: Gamle Kobberstik udførte af Guldsmede	7
Lange, Jul.: Nogle Sætninger om Kunstindustri i vor Tid	11
Schiødte, Erik: Et gotisk Skab fra Kjerteminde Kirke	18
Nyrop, C.: Renæssancen som Nutidens Stil i Tyskland	21
Bindesbøll, Thorvald: Keramiske Forsøg	28
Meier, F. J., Dr.: Mester Bernard Pallissy	33
Grosch, H.: Norsk Folkeindustri	51
Friis, F. R.: Den venetianske Glassamling paa Rosenborg	54
Lehmann, Alfr., Dr.: Den filosofiske Æstetiks Betydning for Kunstiudustrien	61
Mejborg, R.: Skiftende Stilarter i dansk Kunstindustri	65
Klein, V.: Fra Italiens Majolikafabriker	79
C. N.: To danske Kunstarbejder i Jern	85
Thalbitzer, V. A.: Nogle Forhold vedrørende Kunsthaaudværkets Udvikling	86
Nyrop, C.: Thorvaldsen og den danske Kunstindustri	97
Müller, Sigurd: Benvenuto Cellini	107
Brock, P., Dr.: Om Udstyrelsen af Værelserne paa nogle danske Slotte i den ældre Rokokotid	118
C. N.: Avktionen efter afd. Kammerherre J. F. Sick	124
Johansen, P.: Lidt om den dekorative Kunst hos Ægypterne	129
Elberling, Carl: Brev fra en Bogelsker	138
Petersen, Henry, Dr.: De ældste kjøbenhavnske Lavs-Segl	143
Falke, Jakob: Damernes kulørte Broderier (Oversættelse)	148
C. N.: Kjøbenhavns Guldsmedelav. I Anledniug af dets forestaaende Jubilæum	154
Gigas, Emil, Dr.: Arabisk Ornamentik, især i Spanieu	161
Weilbach, Fh.: Nogle Træk af Bohavets Historie i Danmark fra omtr. 1800 til 1860	174
Mejborg, R.: Guldsmedenes Udstilling set fra et kunstindustrielt Synspunkt	184
Mindre Meddelelser	30, 63, 95, 127, 159, 191

II. Afbildninger.

Arbejder i Ler: Fig. 9: Brudstykke af en antikgræsk Brændtlers-Vase (Thorv. Mus.); — Fig. 14: Majolika Vandspring (Valentin Teirich); — Fig. 19: Vignet (Th. Bindesbøll); — Fig. 20: Frise til en Kamin (A. Clemmensen); — Fig. 21: To Fade (O. Haslund); — Fig. 22: Et Fad (A. Jerndorff); — Fig. 23: Palissy-Bassin; — Fig. 24: Rustikt Palissy-Fad; — Fig. 25: Firbens-Fadet (Palissy); — Fig. 26: Rustik Kande (do.); — Fig. 27: Frugtskaal (do.); — Fig. 28: Dekoreret Fad (do.); — Fig. 29: Briot-Kanden (do.); — Fig. 30: Kande (do.); — Fig. 62: Majolikafad fra Urbino; — Fig. 63: Majolikakande fra Chaffagiolo: — Fig. 64: Majolikafad fra Pesaro: — Fig. 65: Majolikafad fra Deruta; — Fig. 66: Majolikafad fra Chaffagiolo; — Fig. 79: Saakaldte etruriske Terrakottakar (D. kgl. Porcel-

lænsfabr.); — Fig. 90: Jernkakkelovn med Fajance-Overdel (1729, Rosenborg); — Fig. 95: Porcellænsgruppe (D. kgl. Porcellænsfabr.); — Fig. 140: Fajancepauel fra Alhambra; — Fig. 145: Alhambra-vasen.

Arbejder i Glas: Fig. 16, 17: To Vaser af opakt Glas (J. & L. Lobmeyer); — Fig. 34—42: Venetianske Glasarbejder (Rosenborg); — Fig. 88: Spejl med udskaaren Ramme (Rosenborg).

Arbejder i Emalje: Fig. 18: Laag i Limoges-Emalje (Hans Macht).

Arbejder i Sten og Stuk: Fig. 45: Fra en Ligsten (1504); — Fig. 58: Ornament over et Vindue (Kristiansborg. Le Clerc).

Arbejder i Guld og Sølv: Fig. 4—6: Pokaltegninger af en ukjendt tysk Mester; — Fig. 32: Sølvfiligrans-Trøjespænde (norsk); — Fig. 71: Sølvlysestage (G. F. Hetsch); — Fig. 75: Sølvpokal til et Væddeløb (Theoph. Hansen, J. B. Dalhoff); — Fig. 76: Guldarmbaand i oldn. Stil (E. F. Dahl); — Fig. 81: En Medaljon (Cellini); — Fig. 82: Jernfingerring med Guldbelægning; — Fig. 84: Frants I's Saltkar (Cellini); — Fig. 85: Sølvkande (Cellini?); — Fig. 86: Sølvfad (Cellini?); — Fig. 89: Sølvgueridon (1736, Rosenborg); — Fig. 96: Sølvbæger i Form af et Rhinskvinsglas (Sicks Avkt.); — Fig. 117: Høg af Guld (Ægypt.); — Fig. 135: Sølvforgyldt Kalk (15de Aarh.); — Fig. 136: Hans Skovgaards »Rosenblomme« (1577); — Fig. 137: Sølvstatuette, Frederik IV (1720, Peter Klein); — Fig. 138: Guldpokal (G. F. Hetsch, J. B. Dalhoff).

Graverede Arbejder: Fig. 121—129: Ni Lavssegl.

Arbejder i Bronce og Messing: Fig. 10: Antik Broncekandelaber (Thorv. Mus.); — Fig. 15: Broncekandelaber (Ybl); — Fig. 59: Ornament paa et Taffeluhr. Zopf; — Fig. 60: Ornament fra et Bordstel. Empire; — Fig. 61: En Lysestage. Empire; — Fig. 69: Messinglysestage. Moderne; — Fig. 70: Bronce-Haandlysestage (Guil. Denière); — Fig. 72: Broncelysestage (Ital. Renæss.); — Fig. 80: Kildenymfe i Bronce, Dørparti (Cellini); — Fig. 83: Støbt Medalje til Frants I's Ære (Cellini); — Fig. 97: Japanesisk Røgelsekar (Sicks Avkt.); — Fig. 144: Bagside af et maurisk Messingkar (Etnogr. Mus.).

Arbejder i Jern: Fig. 67: En i Jern udskaaren Ørn (N. S. Jessen); — Fig. 68: En ciseleret Riffel (Georg Christensen); — Fig. 82: Jernfingerring med Guldbelægning (Cellini); — Fig. 87: Amazonfad, ciseleret Staal (ɔ: 1850, Vechté); — Fig. 90: Jernkakkelovn med Fajanceoverdel (1729, Rosenborg); — Fig. 91: Jernvindovn (1721, Rosenborg); — Fig. 143: Øxeblad, maurisk (Etnogr. Mus.).

Arbejder i Træ, Horn o. lign.: Fig. 7: Hornkam af malayisk Arbejde (Etnogr. Mus.); — Fig. 8: Træske, old-ægyptisk Arbejde (Etnogr. Mus.); — Fig. 11: Gotisk Skab fra Kjerteminde Kirke; — Fig. 31: Æskelaag (Ole Olsen Moene); — Fig. 43: Kistefylding (Ribe); — Fig 44: Fra en Vinduespost (Helsingør); — Fig. 46: Pergaments-Ornament (Ribe); — Fig. 47: Kistestykke (1520); — Fig. 48: Karyatide fra en Kiste; — Fig. 49: Kistefylding; — Fig. 51: Hængeskab (Renæssance); — Fig. 52: Parti af et Skab (Barok); — Fig. 53: Topstykke til et Skab (Barok); — Fig. 54: Lænestol (Ital. Renæss.); — Fig. 55—56: Bord med Frise (do.); — Fig. 57: Parti af et Skab (Rokoko); — Fig. 73: Indgangsportal, Verdensudst. i Wien (Theoph. Hansen); — Fig. 74: Rokoko-Skrivebord (C. B. Hansen); — Fig. 77: Gotisk Bogskab (C. V. Nielsen; C. B. Hansen); — Fig. 78: Bogskab, Krist. IV's Stil (Heinr. Hansen; Wille); — Fig. 88: Spejl med udskaaren Ramme (Rosenborg); — Fig. 92: Indlagt Thebord, Barok (Rosenborg); — Fig. 93: Udskaaren Stol med Gyldenlæder, Frederik IV (Rosenborg); — Fig. 94: Lænestol med Broderi, Frederik IV (Rosenborg); — Fig. 147: Sofa (J. L. David); — Fig. 148—150: Stole (N. Abildgaard); — Fig. 151: Sofa, Empirestil; — Fig. 152: Bord, Empirestil; — Fig. 153: Et Bordben; — Fig. 154: Forskjellige Møbler (H. E. Freund); Fig. 155—158: Forskjellige Møbler (M. G. Bindesbøll).

Vævede Stoffer, Broderier m. m.: Fig. 12: Damaskdug med en i rødt syet Kant (Josef Storck); — Fig. 33: Hvidsømsbroderi (Hardanger); — Fig. 50: Bort paa et Tapet (Hans Knieper); — Fig. 94: Lænestol med Broderi, Frederik IV (Rosenborg); — Fig. 130: Guldbroderi til en Taburet (Kaukasus); — Fig. 131: Silkebroderi med Guld til et Stolesæde (Tyrkisk); — Fig. 132: Sofapude, Fladstingssyning (Th. Bindesbøll); — Fig. 133: Tæppe, Kanevas-Syning (Th. Bindesbøll); — Fig. 134: Silkebroderi paa Klæde, Overfald til en Taske (Frk. E. Konstantin Hansen).

Arbejder i Læder, Bogbind: Fig. 93: Stol med Gyldenlæder, Frederik IV (Rosenborg); — Fig. 118: Bind i Kalveskind (moderne); — Fig. 119: Bind i Marokin, haandforgyldt (Derome le jeune); — Fig. 120: Bind i Faareskind, delvis Pladetryk (17deAarh.).

Tapeter, Malerarbejder, Dekoration: Fig. 13: Tapet fra Kejserpavillonen (Udst. i Wien); — Fig. 99: Grib fra et Loftsmaleri (Memfis); — Fig. 100: Netformet Mønster fra en Loftsdek. (Ægypt.); — Fig. 101, 102: Guillochis fra en Loftsdek. (Theben); — Fig. 103: Mæander med fordoblet Sydplante

(Theben); — Fig. 104, 105, 106: Mæander med Lotusblomst (Theben); — Fig. 107: Lotuskapitæl; — Fig. 108: Vægdekoration, Papyrus og Sydplauter; — Fig. 109: Frise med Lotusblomster (Theben); — Fig. 110: Papyrus og Sydplanter (Theben); — Fig. 111: Mæander med Papyrusblomster (Theben); — Fig. 112: Lukket Lotuskapitæl; — Fig. 113: Brilleslangen med Evighedsringen; — Fig. 114: Gesims med Brilleslanger, Strudsfjer m. m.; — Fig. 115: Skarabæ med Solskiveu; — Fig. 139: Indskriftbaand, kufisk Skrift; — Fig. 140: Fajancepanel fra Alhambra; — Fig. 141—142: Arabesker fra Alhambra; — Fig. 146: Indskriftkaand, Neschi Skrift.

Vignetter, Vuer o. desl.: Fig. 1: Verdensudst. i London 1851 (Erik Schiødte); — Fig. 2: Industrimuseet i Berlin; — Fig. 3: Midthallen i Industrimuseet i Berlin; — Fig. 19: Keramiske Gjenstande (Th. Bindesbøll); — Fig. 98: Fra Kammerherre Sicks Lejlighed (E. Rondahl); — Fig. 116: Parti fra Porten i Luxor; — Fig. 159: Bæremotiv efter Vendel Dietterlin; — Fig. 160: Argonaut-Snekken.

Medvirkende Kunstnere:

Bindesbøll, Th.: Fig. 19, 132, 133, 155—158.
Clemmensen, A.: Fig. 20.
Haslund, O.: Fig. 21.
Jerndorff, A.: Titelbladet; Fig. 22.
Konstantin Hansen, E., Frk.: Fig. 134.
Nyrop, M.: Fig. 154.
Pedersen, J. P.: Fig. 159, 160.
Petersen, Magnus: Fig. 121—129.
Rondahl, E.: Fig. 43—45, 47—61, 76, 88—92, 95—98, 135, 137, 140—142, 147, 151, 152.
Schiødte, Erik: Fig. 1, 11.
F. Hendriksens Atelier.

Væsentlige Æmner og Navne.

Abildgaard, N., 105, 106, 175, 176.
Alhambra, 161 flg.
Aluminia 64.
Amalieuborg, 176, 183.
Analyse, kemisk, af Fajance, 41, 42.
Arabesk, 161.
Arabisk Ornamentik, 161 flg
Art education, 32.
Avktioner, 10, 49, 50, 124
Azuleios, 164.

Basilewski-Samlingen, 47, 96
Bauer, A., 5; — 96.
Bayeux-Tapetet, 160.
Berg, Axel, 191; — P., 105.
Berlin, Industrimuseum, 2 flg., 4, 5, 22.
Bibliotek, det store kgl., 63, 64.
Bindesbøll, M. G., 105, 106, 181 flg.; — Th., 28, 150, 151 181, 182.
Bing, Harald, 160; — Ludvig, 160, 191.
Bing & Grøudahls Porcellænsfabrik 160, 191.
Bissen, H. V., 159.
Bogbind, 64, 139 flg., 191.
Borch, Martin, 191.
Borreby, 69.
Boule, A. C., 192.
Brinckmann, Justus, 104.
Broderier, 148 flg.
Bucher, Bruno, 25.
Bæremotiver, 89, 188.

Caradosso, 8, 110.
Carlsberg, ny, 's Museumslegat, 6.
Cellini, Benvenuto, 8, 50, 107 flg.
Christensen, Georg, 86.
Christesen, V., 30, 186, 187, 189.
Clausen, L., 191.
Clemmensen, A., 28, 30.
Clerc, le, 76.
Cluny-Museet, 64, 128.
Colmann, Desiderius, 128.
Conradsen, H., 98.

Dahl, E. F., 100.
Dahlerup, V., 103, 106, 183, 189, 191.
Dalhoff, J. B., 96, 99, 100, 158, 159, 185, 191.
David, J. L., 174, 175, 183.
Darcel, Alfr., 128.
Denière, Guil, 89.
Derome le jeune, 140.
Dietterlin, Vendel, 188.
Dürer, Albrecht, 9, 25.
Dødsfald, 64, 96, 159, 191, 192.

Eckersberg, C. W., 159, 179.
Eddelien, M. H. E., 96.
Eitelberger, Rudolf v., 22, 25, 96.
Emalje, 27, 34 flg., 80 flg.
Empirestil, 77, 78, 177 flg.
Estrup, Gammel-, 74.
Etnografisk Museum, 13, 170, 171.
Eveus, O., 31.

Fajance s. Analyse, Majolika, Oiron, Palissy.
Falke, Jakob, 25, 26, 31, 64, 98, 103, 105, 148, 191.
Filigranglas, 57 flg.
Fincke, Kaspar, 85.
Finiguerra, Maso, 7, 8.
Fischer, P. D. V., 95.
Flindt, Paul, 11.
Folkeindustri, norsk, 51, 191.
Folkemuseet, 6, 160
Fotografering, 192.
Fountaine, Audrew, 33, 45, 50.
Forfalskninger, 32.
Foss, H., 68, 69, 71, 74.
Fotokemigrafi, 127.
Francia fra Bologna, 8.
Frederiksborg, 69, 96, 101, 159, 160, 180, 188, 191.
Freund, G. C., 31; — H. E., 105, 106, 179.
Fries, Adrian de, 127.
Frohne, J. V., 126.
Frydendal, 67.

Galvanoplastik, 96.
Gardiner, 123.
Garlieb, G., 104.
Gelert, J. S., 31.
Glashandel, böhmisk, 192.
Glasmaleri, 95.
Glasur, 34 flg., 80 flg.
Gotiske Møbler, 18, 101, 103.
Grässe, Th., 192.

Gueridon, 120.
Guldsmede, Kjøbenhavns, 146, 154 flg., 184, 191.
Guldsmedearbejder, tyske, 128.
Gædecken, 95.

Haandværkerskole, s. Kunstindustriskole.
Hansen, Axel, 31; — C. B., 98, 99, 100, 101; — Theofilus, 97, 98, 99, 100, 104, 105, 106; — Heinrich, 102, 103, 183.
Harniskmagere, 128.
Haslund, O., 29.
Hendriksen, F., 127.
Henri-deux-Fajancer, 49.
Herbst, C. F., 160.
Herholdt, J. D., 127.
Hertz, P., 186, 188, 189, 190.
Hetsch, G. F., 90, 95, 104, 105, 106, 160, 181.
Hilker, G. Chr., 180.
Hirschvogel, 41.
Hoffmann, H., 31.
Hollenbach, D., Söhne, 24.
Holm, F., 31; — Hans J., 29
Høg, Just, 191.
Hørsholm, 121.
Høyen, N. L., 78, 86, 100, 106, 182.

Ilg, Albert, 26.
Industriforeningen, 6, 62, 97, 159, 184, 191.
Industrimuseer, s Museer.
Ipsen, Peter, 104, 106.

Jacobsen, C., sen., Brygger, Dr., 191; — jun., Brygger, 6, 77.
Jensen, Albert, 191: — Severin & Andreas, 63, 102, 103, 191.
Jerndorff, A., 29.
Jessen, N. S., 85.

Kakkelovne, 120, 121, 122, 183, 192.
Kapel, Kristian IV's, 95.
Karoline Matilde, 125, 160.
Kensington Museet, 2, 3, 14, 21, 64, 79, 81, 82, 83, 90.
Kjøbenhavns Slot, 73.
Klein, V., 5.
Klingsey, C. G., 98.
Knieper, Hans, 70, 192.
Kobberstik, 7 flg.
Kobberstiksamlingen, 9 flg.
Kongres, kunstindustriel, 32.
Konstantin Hansen, Bindesbøll & Sarauw, 150, 151, 153.
Kristian IV's Stil, 101 flg.
Kristiania Kunstindustrimuseum, 30, 51 flg., 192.
Kristiansborg, 75, 76, 77, 179 flg.
Krog, Arnold, 191.
Kronborg, 70, 128.
Kunstakademiet, 63.
Kunstflidslotteriet, 101, 102.
Kunstindustriskoler, 2 flg., 12, 30, 32, 64, 89, 91 flg., 192.
Kunstnerforeningen af 18de Novbr. 127.
Kähler, Hermann, 30, 80, 191.

Labenwolff, Georg, 128.
Lahde, G. L., 99.
Lange, Julius, 11 flg., 61, 86 flg., 133.
Lauth, 32, 128.
Lavssegl. 143.
Leigebe, Gottfried, 86.
Lessing, Julius, 22, 25, 26, 27, 98, 103.
Litteratur, dansk, 31, 63, 124, 191; — engelsk, 21, 63; — fransk, 31, 32, 63, 64, 108, 131, 133, 173, 192; — norsk, 96, 127, 191; — spansk, 173; — svensk, 63, 127, 192; — tysk, 22, 26, 27, 31, 63, 96, 192.
Lobmeyer, J. & L., 25.
Louvre, 36, 41, 44, 45, 49, 107, 192.
Lund, J. G., 101, 102, 103: — J. L., 159.
Lundquist, H. C., 31.
Luplau, 160.
Lutma, 9.
Lübke, W., 96.
Lützow, Carl von, 26, 31.

Macht, Hans, 27.
Madsen, Karl, 31, 126, 191.
Majolika, 79 flg., 128, 191.
Maling, 184.
Marc-Antonio Raimondi, 8.
Marmorkirken, 30.
Meldahl, F., 127.
Michelsen, A., 186, 187, 189.
Moene, Ole Olsen, 51.
Moscou, le trésor de, 63.
Museer i Kjøbenhavn, 1 flg., 30, 63, 127, 159, 160, 190, 191; — i Frederiksborg s. Frederiksborg; — i Udlandet, s. Berlin, Kensington, Kristiania, Paris, Stockholm, Wien.
Müller, L., 127, 178.
Møller, Georg, E. W., 191.
Nationalt, 4, 17, 18.
Niello-Arbejder, 7 flg.
Nielsen, C. V., 100, 101, 183; — N., 98.
Norsk Folkeindustri, 51; — Stavkirke, 96.

Oiron-Fajancer, 49.
Oldnordisk Museum, 67, 70, 72, 73, 75, 154, 155, 160.
Oldnordisk Stil, 2, 100, 101.
Olrik, H., 106, 186, 187.
Olsen, Bernhard, 160.

Pabst, Arthur, 31.
Palissy, Bernard, 33 flg., 64, 128.
Paris s. Cluny, Louvre, Union.
Patina, 96.
Pergamentsornament, 20, 66.
Peters, C., 31, 101, 106, 127, 183, 189.
Petersen, K. Arne, 191; — P., 98; — Vilh., 127.
Porcellæn, 31 s. Sèvres.
Porcellænsfabrik, den kgl., 104, 105, 126, 160; — Bing & Grøndahls, 160, 191.
Prinsens Palæ, 122.
Priser, 10, 49, 50, 118, 125, 126.
Prisopgaver, 30, 32, 127, 160.

Rasmussen, L., 31.
Renæssance, tysk, 21 flg.
Reuleaux, F., 104, 106.
Ring, E. F., 31
Roed, J., 175, 176.
Rosenborg, 1, 54 flg., 74, 76, 77, 78, 86, 119 flg., 157, 160, 184
Rosenørn-Lehn, O. D., 127.
Rothschild, Anthony, 48, 50; — James, 64; — Lionel, 50; — Gustave, 32, 40, 47; — Salomon, 40.

Saaby, A. V., 31.
Salviati, 58.
Sauvageot, A. Ch., 49, 50.
Schieltved, O. A. E., 31.
Schinkel, C. F., 24.
Schiødte, Erik, 1, 18, 183.
Schmidt, M. R., 85
Schongauer, Martin, 9.
Schwabe, H., 98, 103.
Seelhorst, G., 98, 104.
Sèvres, 32, 128.
Sick, J. F., 124 flg.
Simonsen, P., 125, 126, 191.
Skaanske Tæpper, 192.
Smith, Carl, 31.

Sofaens Fremkomst, 119.
Sommerard, Alexandre, du, 50, 64; — Edmond, du, 64.
Sorø Kirke, 71.
Stavkirker, norske, 96.
Stenvinkel, Hans, 188.
Stein, Th., 31, 160.
Stilarter, jfr. Arabisk, Empire, Gotisk, Renæssance, Ægyptisk, Kristian IV's Stil.
Stockbauer, J., 106.
Stockholm, Nationalmuseum, 63, 192; — Nordiska Museet, 63.
Storck, H., 29; — Joseph, 21.
Struense, 125, 160.
Svenska slöjdförening, 63, 192.
Sølvmærker, 120, 156.

Tegneskolen for Kvinder, 30, 191.
Teirich, Valentin, 23, 90.
Tekniske Skoler, s. Kunstindustriskoler.
Teknisk Selskabs Skole, 30, 63, 127, 160.
Thorvaldsen, Alb., 97 flg.
Thorvaldsens Museum, 13, 15, 16.
Tidsskrifter, kunstindustrielle, 31.
Tjelc, 69.
Træsur, 73, 120.

Udstillinger i Berlin, 32, 192; — Budapest, 32, 96; — Kristianstad, 191; — Nürnberg 32; — Paris, 32; — Wien, 32.
Uldall, F., 127.
Union des arts décoratifs, 31, 32, 128.
Ussing, J. L., 178.

Vechté, 117.
Venetiansk Glas, 54 flg.
Verdensudstillinger, 2 flg., 14, 26 27, 97, 98 flg.

Wahl, Alexander, 180.
Wallmann, 30.
Wartschow, J. F., 95.
Weilbach, Ph., 174, 177.
Wiedewelt, 176.
Wien, Østerrigsk Museum, 10, 22, 25, 64, 96, 103; — kejserlige Saml., 111, 113.
Wille. 102, 183.
Wilms, Georg, 180.
Winckelmann, 174.
Wolff, 183.
Worsaae, J. J. A., 1, 21, 127, 159.

Zan, Bernhard, 11.
Zoologisk Museum, 190.

Ægyptisk, 13, 129 flg.
Æstetik, filosofisk, 61 flg.

Rettelse. S. 85, 2den Spalte L. 9 f. n. rettes 1844 til 1834

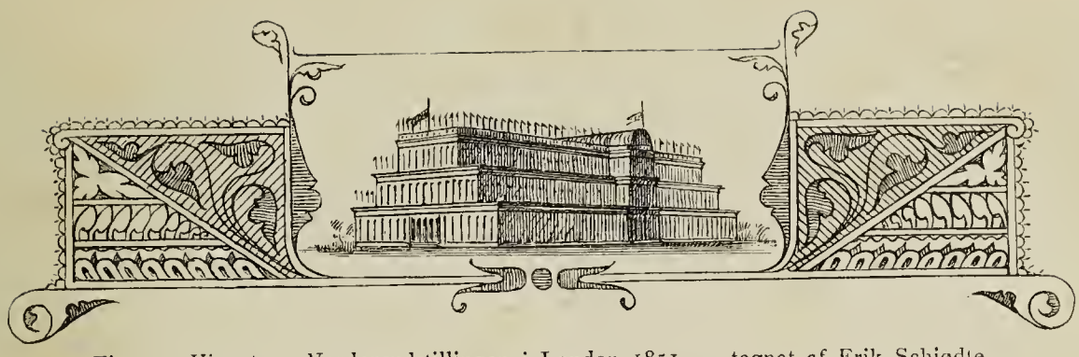


Fig. 1. Vignet — Verdensudstillingen i London 1851 — tegnet af Erik Schiødte.

Om et Industrimuseum i Kjøbenhavn.

Af J. J. A. Worsaae.

Under det glædelige Opsving, Industrien og med den Kunstindustrien i vore Dage, tildels efter andre Landes Exempel, har taget her i Danmark, er det saare naturligt, at den store europæiske Bevægelse for Oprettelsen af særlige Museer til Kunstindustriens Fremme ligeledes er naaet op til os.

Allerede forlængst har desuden Jordbunden i saa Henseende ikke været ganske uforberedt her. Da den høitfortjente *Thomsen* i sin Tid (i Aarene 1832—1854) omordnede vore Samlinger, gik han ud fra, at disse ikke længere skulde alene være til Nytte og Brug for Lærde og Kunstnere eller for de mere dannede Klasser, men at de tillige skulde tjene til Brug for Folket i Almindelighed og ikke mindst for Industridrivende, som i alle Samlingerne vilde i de forskjelligste Retninger kunne finde Mønstre til Efterligning. Et umiskjendeligt Udtryk for denne Tanke var ogsaa Benævnelsen: »Museet for Sculptur og *Kunstflid*«, som Thomsen tillagde den Samling af forskjelligartede, ældre og nyere, indenlandske og fremmede Gjenstande, der udgjorde de sidste Rester af det gamle, dengang forresten alt i flere selvstændige Samlinger opløste Kunstkammer. Sculptur- og Kunstflidsmuseet, som aabnedes for Publikum i Prindsens Palais i Maj 1860, bestod imidlertid kun meget kort; dets altfor brogede og mangelfulde Sammensætning formaaede ikke ret at vække eller bevare Publikums Interesse. Syv Aar efter opløstes det, nærmest som Følge af manglende Bevillinger fra Regjeringen og Rigsdagen til Vedligeholdelse og Forøgelse, og dets Indhold fordeltes til Statens øvrige Samlinger. Ved Suppleringen og Udvidelsen af disse vandtes i hvert Tilfælde det paa den Tid betydelige, ja i sin Art endnu næsten enestaaende Fremskridt, at den nationale Industries Udvikling i Danmark fra Steenalderen til vore Dage klart og bestemt lod sig, uden nogen Afbrydelse, paavise gjennem det Oldnordiske Museum og den chronologiske Samling paa Rosenborg, medens, til yderligere Forstaaelse af vore hjemlige Forhold, den klassiske og navnlig den asiatiske Industri belystes ved Antiksamlingen og det Ethnographiske Museum.

Virkningerne af de i Museerne efterhaanden tilvejebragte og let tilgængelige ældre

og nyere, især nationale Industrigjenstande viste sig ogsaa tidlig. Allerede paa de første større internationale Udstillinger i London og Paris kunde Danmark møde med Arbeider i Guld og Sølv, i Træ og Porcellæn, som vare byggede paa ældre, indenlandske Forbilleder, og som ved deres charakteristiske Former og Ornamenter fik almindelig Paaskjønnelse og ikke ringe Afsætning. I Særdeleshed Guldsmykker i oldnordisk Stiil have, som bekjendt, fremkaldt et livligt Røre og sysselsat en Mængde Arbeidere. Efter eet Armbaand fra Oldtiden i det Oldnordiske Museum havde saaledes en enkelt Arbeider for flere Aar siden forfærdiget over sex hundrede Efterligninger.

Men paa samme Tid som de internationale Industriudstillinger bidroge til at fremme og paavirke de nationale Frembringelser i de forskjellige Lande ved at gjøre deres Eiendommeligheder bekjendte i videre Kredse, paa samme Tid aabnede de ogsaa først ret Øinene for, hvormeget alle Lande indbyrdes kunne lære af hverandre. Under den almindelige Kappestrid mellem Folkene, som de internationale Udstillinger have fostret og næret, maatte selv de største Lande erkjende, at deres Industri, for vedblivende at holde sig paa Høiden af sin Tid, ikke alene maatte tilegne sig de techniske Fremskridt, som andetsteds vare gjorte, men at den tillige maatte suge Næring og Styrke ved Studiet af kunstneriske og kunstindustrielle Mønsterarbeider fra Fortid og Nutid saa vel ude som hjemme. De store Udstillinger, der tillige i sig havde optaget Fremstillinger af Arbeidets Historie fra de ældste Tider og hos alle Folk, vare paa en Maade at betragte som midlertidige internationale Museer, der, i Modsætning til den tidligere almindelig herskende indskrænkede Betragtning, synlig godtgjorde, at Grændserne mellem Videnskab, Kunst og Industri ingenlunde ere eller bør være skarpt afstukne, og at overhovedet store fælles Kulturstrømme ligge paa Bunden af den hele menneskelige Udvikling, som derfor hos de enkelte Folk ikkun i visse Retninger har faaet et særeget Præg.

Det Tidssvarende og Rigtige i større kunstindustrielle Udstillinger, der, som enhver ny og fri Luftning, har fra først af mødt stærk Modstand fra mange Sider, viste sig seirrig i den idelige Gjentagelse af Udstillinger i store og smaa Lande og fornemmelig i de nærbeslægtede, saavel praktiske som videnskabelige, internationale Congresser, og i de mange andre rige Frugter, de senere rundtom have baaret.

For Enhver, som med levende Interesse og i Ro havde kunnet foretage sammenlignende Studier i de nævnte Industriudstillinger og derved tilfulde overbevise sig om deres mangesidige Nytte, maatte det nemlig være en Sorg, at saa lærerige, tildeels aldrig før sete og fra alle Sider sammenhobede Skatte skulde, efter en forholdsviis kort Tids Forløb, atter adsplittes. Den Tanke kunde ikke være fjern, at det vilde være ønskeligt, hvis der kunde raades Bod paa det Savn, Udstillingerne efterlod, ved i de enkelte Lande at skabe tilsvarende, om end selvfølgelig mindre, *faste* Industrimuseer, som, i Særdeleshed naar de lededes med behørig Indsigt og naar de sattes i Forbindelse med techniske Skoler, vilde kunne give en mægtig Impuls ikke alene til Afhjelpning af de særlige Mangler i hvert Land, der paa Verdensudstillingerne ad Sammenligningens Vei vare fremtraadte i et stærkere og klarere Lys, end forhen, men til den indenlandske Industries Fremme i det Hele.

At et stort og riigt, industridrivende Land, som England, paa dette Omraade maatte træde i Spidsen, var ganske i sin Orden. Det af England med *Kensington Museet i London* og med de dertil knyttede techniske Skoler givne Exempel er hurtig bleven fulgt af de fleste større og selv af mindre Stater omkring i Europa, hvor der aarlig til kunstindustrielle Museer og Skoler anvendes meget betydelige Summer. I de seneste Aar har Preussen, navnlig efterat den tydske Industri paa Verdensudstillingen i Philadelphia var bleven stillet i Skygge, ikke skyet et Offer af flere Millioner Mark, for at skabe og dotere et pragtfuldt, ja maaskee noget for pragtfuldt Museum for »Kunst und Gewerbe«, som ved

sin omfattende Samling af Mønsterarbeider baade fra Tydskland og andre Lande og ved sin Forbindelse med talrige techniske Skoler skal virke hen til Ophjelpning og Forædling af den tydske Industri. Med Rette har Regjeringen i Preussen her seet og søgt at bidrage til Løsningen af en stor Samfundsopgave, som tilmed under Nutidens sociale og politiske Rørelser vil, ved at belære og hæve Arbeiderstanden, sikkert nok kunne faae indgribende Betydning.

Da imidlertid de nye Industrimuseer i Reglen ere at betragte som Børn af de store internationale Udstillinger, er det ikke at undres over, at de, ligesom disse, have, især i Begyndelsen, været ude af Stand til at beherske den overvældende Stofrigdom, som det industrielle Omraade frembyder. Hvad saaledes Kensington Museet angaar, da tør det vel nok siges, at dette under sine vedvarende store Udvidelser og med sine anseelige Pengemidler, har, i forholdsvis kort Tid, men uden synderlig Kritik eller Indskrænkning indsamlet saa mange og saa forskjelligartede Gjenstande fra alle Tider og alle Lande deels in originali og deels i Afstøbninger, snart som Kjøb eller Gave og snart som Laan, at man med Rette maa spørge om, hvilke Sager man ikke med Tiden skulde kunne vente at finde der. Museets reent praktiske Styrelse har aabenbart overladt til sine Efterfølgere at sørge for en rimelig Begrændsning og en overskuelig Ordning af de sammenbragte Masser, medens den selv ufortrødent arbeider paa, ved Siden af stadige Forøgelser, at tilveiebringe og beskrive Udstillinger af egne og laante, nationale og fremmede Sager, ja endog har indrettet *vandrende* Udstillinger, der omsendes saavel i som udenfor England. Til denne sidste Klasse hørte den velbekjendte, for to Aar siden her afsluttede indiske Udstilling.

I Sammenligning med det brogede og uendelige Kensington-Museum, der i flere Retninger nok kunde gjelde for en ny Udgave af de gamle Kunst- og Raritetskamre, indtage vel de paa Fastlandet senere opstaaede Industrimuseer en mere begrændset og forsigtig Holdning, hvad enten denne er fremkaldt ved indvundne Erfaringer og grundigere Overlæg eller nærmest eller maaskee tillige ved Mangel paa Plads og Penge. Fælles for dem alle er den hidtil uløste og mulig i og for sig uløselige Vanskelighed at drage *bestemte* Grændser mellem egentlig Kunst og Kunstindustri. Men selv det nyeste og største af disse Industrimuseer — det for kort siden aabnede kongelige Kunst- og Gewerbemuseum i Berlin — røber desuden endnu i sin hele Sammensætning en ikke ringe Famlen mellem en praktisk og en videnskabelig Opgave, mellem en Ordning efter Tidsfølge og efter Stof, saavelsom mellem en Sammenblanding og en Adskillelse af de nationale og af de fremmede Elementer. I intet af de Lande, hvor større Industrimuseer hidtil ere dannede, findes nemlig endnu særegne eller i industriel Henseende tilstrækkelig oplysende Museer for den i Landene selv fra de ældste Tider indtil vore Dage foregaaede Kulturudvikling. Af denne Aarsag har man ikke taget i Betænkning at inddrage saa mange nationale Sager, som muligt, under Industrimuseerne, ja i Berlin har man endog foregrebet den fremtidige, ønskelige Indretning af et stort fædrelandsk Museum ved til Fordeel for Kunst- og Gewerbemuseet at udtage af Statens ældre Museer og ved i det Hele ellers at indsamle de vigtigste og meest belærende Gjenstande fra Middelalderen og den nyere Tid i Preussen selv. Men Saameget turde være klart, at naar slige Industrimuseer, foruden at være et Slags videnskabelige Nationalmuseer (hvortil i Reglen, endog i de mindre Stater, egne og omfattende Bygninger udkræves), tillige skulle indeholde praktiske Mønstersamlinger fra alle andre Lande, da vil det ikke kunne undgaaes, at Industrimuseerne, i Lighed med Kensington-Museet, efterhaanden maae komme til at antage altfor store Dimensioner og vedblivende bevare den nu saa følelige Mangel paa Klarhed i Plan og Overskuelighed i Ordning.

Det vil overhovedet neppe kunne nægtes, at den nationale Industri, hvis Særpræg ethvert Folk søger at opretholde, er det Grundlag, hvorpaa der i de forskjellige Lande

ogsaa ved Hjelp af Industrimuseer, nærmest skal bygges videre, og at det saaledes er af særlig Vigtighed, at netop den indenlandske Industries Opkomst og Udvikling bliver fortrinsviis klart fremstillet og belyst. Men dette vil ikke ret kunne skee, med mindre Frembringelserne af den nationale Industri, der jo dog kun udgjør et enkelt Led af Folkets Liv og Kultur, udskilles fra Industrimuseerne og indordnes i deres rette Sammenhæng med de øvrige Faktorer i et omfattende videnskabeligt, efter Tidsfølgen ordnet kulturhistorisk Nationalmuseum.

For de saaledes mere begrændsede og derved mindre uregjerlige Industrimuseer vil da den tilstrækkelig store Opgave blive tilbage, *alene* eller *væsentligst* at indsamle udmærkede Prøver paa *fremmede* Industrifrembringelser, som ikke behøve at ordnes videnskabelig eller chronologisk, men nærmest ikkun praktisk efter Stof, Forarbeidning, Former og

Fig. 2. Industrimuseet i Berlin.

Ornamenter, hvorved netop Ligheder og Forskjelle i det Enkelte mellem den indenlandske og den fremmede Industri ville fremtræde med dobbelt Klarhed og virke mere belærende. Thi at skabe kulturhistoriske Industrimuseer, i hvilke den fremmede Industri i hele sin Udvikling fremstilledes med samme Fuldstændighed og i ligesaa stor Udstrækning, som den hjemlige, vil aabenbart være umuligt, selv for de største Lande. Skulde man ikke desto mindre foretrække at bibeholde den uheldige, hidtil yndede Sammenblanding eller Sammenstilling af det Nationale og det Fremmede, maa det dog ikke oversees, at i saa Fald ville de nationale Sager, som langtfra altid eller i alle Retninger ere de meest udmærkede og lærerige, let, ifølge Forholdenes Natur, blive aldeles overveiende eller begunstigede, hvilket i Reglen neppe vilde være i den gode Sags sande Interesse.

Men medens man i Almindelighed i Udlandet, især saalænge der i de fleste Stater savnes egentlige Nationalmuseer, ikke, idetmindste for det Første, synes at have synderlige Udsigter til en bedre Begrændsning og Ordning af Industrimuseer, turde mulig

Forholdene i saa Henseende stille sig noget gunstigere i Danmark, hvor der vel hidtil ikke definitivt er oprettet noget særeget kunstindustrielt Museum, men hvor, tildeels som ovenfor viist, en saadan Institutions Komme baade ved et virkeligt Nationalmuseum og paa anden Maade er bleven forudseet og forberedt. Et Slags Forløbere her for et kunstindustrielt Museum ere bl. A. de techniske Skoler, som med megen Iver og anseelig Bekostning ere oprettede i og udenfor Hovedstaden, men som stadig maae savne det vigtige Støttepunkt, et sligt Museum almindelig anerkjendes for at være.

Det er sikkert heller ikke alene Mangel paa Penge og Plads, som har foranlediget, at Danmark i Sammenligning med andre Lande og fornemmelig med sit nærmeste Naborige mod Syd, Preussen, har været saa længe om at faae endog kun Begyndelsen til et kunstindustrielt Museum gjort, endskjøndt jævnlig dygtige Sagkyndige, t. Ex. *C. Nyrop*,

Fig. 3. Fra Midthallen i Industrimuseet i Berlin.

V. Klein og *A. Bauer*, med levende Interesse have arbeidet for at bringe Tanken derom ud i det virkelige Liv.

Som bekjendt er nemlig Danmark et mere agerdyrkende end industrielt Land. Industrien, hvis selvstændige Udvikling hos os tilmed er af temmelig ny Oprindelse, spiller ikke her den Rolle eller gjør de Krav gjeldende, som i Tydskland, Frankrig og England. Baade Regjeringen og Folket have derfor, i stærk Modsætning til andre Lande, ikke alene med stor Sindsro seet paa, at Spørgsmaalet om et kunstindustrielt Museums Oprettelse har henstaaet uafgjort fra det ene Aar til det andet, men hos Mange har der forhen endog været nogen Tvivl tilstede om, hvorvidt virkelig et væsentlig for en fremmed Mønstersamling bestemt Industrimuseum var nødvendigt i Danmark, i al Fald for det Første. Man har tænkt sig, at vore Industridrivende og de techniske Skoler nok indtil Videre kunde, som hidtil, hjelpe sig med Afbildninger og med de Motiver, vore forskjellige alt bestaaende Museer frembyde i Særdeleshed i den i vore Dage saa stærkt fremtrædende

nationale Retning. Om ogsaa Realisationen af et nyt Industrimuseum kom til at trække noget i Langdrag, vilde desuden dette formeentlig altid medføre det Gode, at man til den Tid saa meget desto bedre kunde nyde godt af de i andre Lande for slige Museers Vedkommende erhvervede Resultater.

Det er vel saa, at Forholdene i de forskjellige Lande kunne indbyrdes være meget forskjellige, og at de mindre Lande ofte ville staae sig bedst ved ikke at forhaste sig, men ved rolig at vente, indtil de kunne træde i de større Landes Fodspor. Men de mindre Stater ville ogsaa til deres egen store Skade kunne vente for længe. Navnlig gjelder dette om Alt, hvad der vedrører Videnskabens, Kunstens, Industriens og i det Hele Oplysningens Fremme. Thi naar ikke de smaa Stater kunne følge med og følge *hurtig* med paa disse Omraader, hvor Kraften og Dygtigheden ikke afhænger af Landets Størrelse, men hvor smaa og store Stater ofte kunne være jævnbyrdige, og naar de nysnævnte mindre Lande saaledes blive ude af Stand til at yde ogsaa deres vægtige Bidrag til Udvikling og Forædling af de internationale Samfundsforhold, da vil, uden at tale om ligefremme, herved fremkaldte materielle Tab, deres Berettigelse til en uhindret fortsat selvstændig Existents i det Hele neppe længe vedblive at være anerkjendt af de større, nu mere og mere graadige og opslugende Magter.

Det er klart, at Danmark derfor ligesaafuldt som andre Kulturlande, maa søge, paa enhver Maade at virke for den arbeidende Klasses Oplysning og Dannelse, navnlig ved Foranstaltninger til Industriens bedst mulige Fremme.

Heldigvis have ogsaa Tvivlene om Nødvendigheden af en snarlig Oprettelse af et hertil sigtende kunstindustrielt Museum i Danmark i de senere Aar været i meget stærk Aftagende, i samme Grad som Industriens Udvikling her har været i kjendelig jævn Tiltagende, støttet ved offentlig og privat Hjelp. Til Grund for den retrospective »Kunst- og Industriudstilling i Kjøbenhavn i 1879«, som sattes i Værk af »Industriforeningen« og »Fremtiden«, laa bl. A. Tanken baade om et (ganske rigtig senere stiftet) *dansk Folkemuseum* for de tre sidstforløbne Aarhundreders Vedkommende til yderligere Supplering af de bestaaende nationale Samlinger, og tillige eller fornemmelig om et vordende *Industrimuseum*, som skulde indeholde Mønsterarbeider, deels Originaler og deels Copier, fra alle Tider og alle andre Lande.

Efter Udstillingens Slutning nedsattes en staaende Comite til at arbeide videre paa Udførelsen af den sidstnævnte Tanke, som imidlertid havde slaaet dybere Rødder. Med Rette ansaa »Industriforeningen« sig for særlig kaldet til at medvirke eller endog til at tage Sagen i sin Haand. Da endnu baade Penge og Plads manglede, lod »Industriforeningen« sig det være magtpaaliggende, under da forestaaende Byggearbeider i Foreningens Hjem, i Tide at forberede et foreløbigt Lokale til et vordende Museum. Samtidig skjænkede Hr. Brygger *C. Jacobsen* jun. og Hustru ved Fundats af 13de Marts 1883 for »*Ny Carlsberg Museumslegat*« bl. A. den aarlige Rente af 125,000 Kr. til eventuel Forøgelse af et kommende »*Museum for Kunstindustri og decorativ Kunst*«. Skulde et saadant Museum ikke inden ti Aar efter Fundatsens Dato blive oprettet, forbeholdtes Disposition over de indkjøbte Gjenstande og tillige Oprettelsen af en ny Fundats, dog saaledes, at Formaalet fremdeles bliver at virke til Kunstindustriens Tarv.

Med Udsigt til en saa velvillig og betydelig Støtte er »Industriforeningen« gaaet bestandig videre i sine Bestræbelser for at kalde det oftnævnte Industrimuseum til Live. Ligesom nærværende Tidsskrift tilsigter at udbrede Kundskab om Kunstindustrien og dens Betydning, for yderligere at bidrage til at godtgjøre Vigtigheden af et tilsvarende Museum, saaledes er det »Industriforeningens« Hensigt at lade en stor Industriudstilling i Kjøbenhavn blive en Grund- og Hjørnesten for det længe savnede Museum.

Der er følgelig, takket være »Industriforeningen« og Hr. C. Jacobsen jun., omsider

godt Haab om, at Danmarks Hovedstad i Løbet af nogle faa Aar vil til sine øvrige, nærmest videnskabelige Museer kunne føie et nyt, der ved de deri samlede, især fremmede Mønsterarbeider vil kunne blive til almeennyttig Oplysning og Belæring for vort Folk og til Forædling af vor Industri. Om det end maa indrømmes, at det væsentlig bliver af *praktisk* Natur, vil dog ogsaa det ved Sammenligninger i mange Retninger kunne kaste nyt Lys over den her i Landet foregaaede, i vore kulturhistoriske Museer afspeilede indre nationale Udvikling. Det er tillige at ønske, at det ved en fornuftig Begrændsning og ved en let overskuelig Ordning vil — til Ære for vort Land — komme til at udmærke sig fremfor de ofte, ja som oftest planløse og for Beskueren forvirrende Industrimuseer i andre Lande.

Gamle Kobberstik udførte af Guldsmede.

Af **Emil Bloch.**

Fig. 4. Tegning til en Dobbelt-Pokal (ubekjendt tysk Mester), beskr. ndfr. som Nr. 17.

Enhver, der nutildags hører nævne eller læser Ordet »Kobberstik«, forbinder dermed strax en Forestilling om et Billede, et Tryk paa Papir, hvad nu end Billedets Indhold er, medens Maaden, paa hvilken det fremkommer, Graveringen i Metallet, selve »Kobberstikket«, som oftest staaer i en taaget Ubestemthed for ham. Allerede i Oldtiden kjendte og anvendte man Metalgraveringen til Forsiring af Vaaben, Huusgeraadsgjenstande, Smykker o. a. l., men der skulde gaae mange Aarhundreder hen, før man graverede Fremstillinger paa Metalplader bestemte til at mangfoldiggjøres ved Aftryk paa Papir.

Det er selvfølgelig Metalarbeidere, og da navnlig Guldsmede, vi skylde Opdagelsen af at kunne tage Aftryk paa Papir af en graveret Metalplade. Guldsmeden i det femtende Aarhundrede fik ofte Bestilling paa en saakaldet Fredstavle, en lille Sølvplade, hvorpaa der var graveret en hellig Fremstilling, og som benyttedes ved religiøse Ceremonier i den katholske Kirke. En saadan lille Fredstavle siges at have givet Anledning til Opdagelsen. *Maso Finiguerra,* en Guldsmed i Florens, havde graveret en Mariæ Kroning, men havde endnu ikke nielleret den, det vil sige, indbragt den seige sorte Masse i de i Sølvet graverede Streger, som, efter at være afsleben i Plan med Pladen, frembringer samme Virkning, som en

Tegning paa Papir med Pen. Naar denne Masse er indbragt i Graveringen, forbinder den sig saa stærkt med Metallet, at den ikke atter kan opløses, og Guldsmeden maatte derfor, for at kunne dømme om Virkningerne af sit Arbeide, efter som det skred frem, af og til indgnide sin Plade med Sværte. Det var netop dette Finiguerra havde gjort ved sin Mariæ Kroning, og derpaa henlagt den paa Bordet. En Pige kommer ind med noget hvidt, halvtørt Tøi, som hun uforvarende lægger ovenpaa Pladen — og der stod Aftrykket. Opdagelsen var gjort. Det har i lang Tid været et Stridsspørgsmaal, om denne Opdagelse virkelig først skete i Italien ved den omhandlede Leilighed, eller om den ikke var gjort samtidig eller maaskee tidligere endnu i Tydskland. Hvordan nu end dette forholder sig, Konsten at kunne tage Aftryk paa Papir af en graveret Metalplade er udøvet fra Midten af det femtende Aarhundrede i de to nævnte Lande, og er atter derfra noget senere kommet til Holland og Frankrig. — Omtrent samtidig med Finiguerra levede i Italien flere Guldsmede, hvis Berømmelse naaede ned til de nyeste Tider. Almindeligere kjendte ere *Francesco Raibolini,* kaldet *Francia,* fra Bologna, der skulde høste sine største Triumfer som Maler, samt *Benvenuto Cellini* fra Florens som Billedhugger, denne sidste ikke mindst fordi han har tillagt sig selv en saa overordentlig stor Roes i sit af ham selv forfattede Levned. Større Interesse for os have imidlertid her de navnlig som Niellatorer berømte Guldsmede, og blandt disse bør da, foruden Finiguerra, *Antonio del Polajuolo* og *Matteo Dei* fra Florens, samt *Caradosso* fra Mailand, nævnes som de betydeligste. Gjennem disse Arbeider udvikledes efterhaanden den Dygtighed til at føre Gravstikken, der i *Marc-Antonio Raimondi* fra Bologna skulde naa en idetmindste i Italien hidtil ukjendt Høide. Marc-Anton kom mod Slutningen af det femtende Aarhundrede i Guldsmedelære hos den ovenfor nævnte Francia, og blev her beskjæftiget navnlig med Niello Arbeider. Han lærte imidlertid snart sine Evners Omfang at kjende og hengav sig nu ganske til Kobberstikkonsten. Til Samtids og Efterslægts Beundring gjengav han Rafaels Tegninger i Kobberstik, og fik tillige stor Betydning ved at danne en Skole af talentfulde Elever, der atter forplantede Konsten til sildige Slægter.

Fig. 5. Pokaltegning af samme ubekjendte Mester. (Beskr. ndfr. som Nr. 12).

Medens man hist og her i de større

Byers Samlinger finder niellerede Plader af italienske Konstnere, har man hidtil ikke fundet saadanne af tydsk Oprindelse. Det kan vel imidlertid neppe være Tvivl underkastet, at de gamle tydske Guldsmede jo ogsaa have kjendt denne Konst, især da dens Oprindelse synes at kunne føres tilbage til det syvende Aarhundrede. Men selv om denne Konst var mindre i Brug i Tydskland end i Italien, staaer det dog fast, at de gamle tydske Guldsmede, som rimeligt anvendte Gravstikken til Forsiring paa andre Maader, have forstaaet at benytte denne med en ikke ringere Færdighed end deres italienske Konstfæller. *Martin Schongauer*, Guldsmed, Maler og Kobberstikker, død i Kolmar 1499, har efterladt sig noget over hundrede Kobberstik, der i Henseende til teknisk Dygtighed ikke give Marc-Antons Blade noget efter, og af den berømte Maler, *Albrecht Dürer*, der ligeledes var udgaaet fra Gulsmedeværkstedet, have vi et lignende Antal, hvoriblandt nogle vel endog overtræffe hine. Ligesom Marc-Anton i Italien blev Dürer Hovedet for en Kobberstikkerskole i Tydskland, der talte mange, meget dygtige Elever.

Ved Siden af Gravstikken, der hidtil havde været eneraadende ved Niello-Arbeidet og Kobberstikket, benyttede man sig senere af den skarpe Naal og Ætsning ɔ: ved Hjælp af Syrer at indgrave Stregen i Metalpladen, men disse Fremgangsmaader, der især overfor Maleren spille en stor Rolle (Malerraderingen), vedkomme os mindre her. Derimod findes der blandt Guldsmedens Værktøi et lille Instrument, Punzen eller Punzelen, en lille hærdet, spidst tilsleben Staalstang (med en eller flere Spidser), med hvilken man ved Hjælp af smaa Hammerslag frembragte Fordybninger, Hul ved Hul, saa at disse tilsammen dannede Linier, i Metalpladen. Behandlet med Sværte paa sædvanlig Maade, var da denne istand til at give Aftryk paa Papir, men deels var en saadan forarbeidet Plade meget sart og blev hurtig udslidt, deels var selve Fremgangsmaaden seen og besværlig og egentlig kun lidet skikket til at frembringe virkningsfulde, skyggede Billeder, saa den blev overhovedet kun sparsomt benyttet; ja, der kan egentlig kun være Tale om nogle Hoveder af en Guldsmed i Amsterdam fra det syttende Aarhundrede ved Navn *Lutma*, naar man skal nævne Repræsentanter for denne Art Blade. Men kunde Punzelen kun med stort Besvær anvendes til skyggede Stik, Contourstikket var den fuldkommen brugelig til, og er da ogsaa bleven brugt af nogle tydske Guldsmede i sidste Halvdeel af det sextende Aarhundrede til dermed at forfærdige en Række Arbeidsstik, Forbilleder til for det meste drevne Metalarbeider, som Kruse, Skaale, Kander, Pokaler o. a. l., som vi nu nærmere skulle betragte.

Fig. 6. Pokaltegning af samme ubekjendte Mester (beskr. ndfr. som Nr. 14).

Den kgl. Kobberstiksamling eier (Portefeuille 361) omtrent hundrede saadanne med Punzel udførte Guldsmedestik. De betyde-

ligste af disse Arbeider ere udførte af en ukjendt Guldsmed. Intet af de femogtredive Blade, Samlingen eier af denne Konstner, er betegnet med noget Mærke, som kunde lede til Opdagelsen af hans Navn, men Bladene selv vise, saavel paa Grund af deres smukke Udførelse, som i Opfindelsen af den forskjellige altid smagfulde Ornamentation, at de alle ere af en og samme Mand, samt at de i Sammenligning med de øvrige Arbeider af denne Slags, upaatvivlelig ere de ældste; Tiden for deres Fremkomst maa vel sættes til Midten af det sextende Aarhundredes sidste Halvdeel. Det er en Selvfølge, at Stik af denne Art, der væsentlig kun have været bestemte til at benyttes som Arbeidstegninger for Guldsmedene, kun daarligt have kunnet modstaae Tidens Ødelæggelse. Paa Grund af det sarte Stik er Pladen hurtigt bleven udslidt, og har derfor kun kunnet levere faa Aftryk; Størstedelen af disse ere blevne opslidte ved Brugen, hvortil de vare bestemte, og de faa Exemplarer, der overlevede Bataillen, bleve rimeligt som oftest kastede tilside som unyttigt Gods, det ikke var værdt at gjemme paa. Man maa vel undres over, at der under saadanne Omstændigheder, endnu efter over tre hundrede Aars Forløb overhovedet existerer nogle af disse Blade, og begriber let, hvor overordentlig sjeldne de maa være. Moden, der i saa mange Forhold er af indgribende Virkning, har ogsaa spillet en ikke ringe Rolle med Hensyn til Bevarelsen af denne Art Blade. Af og til i Tidernes Løb har Samlermanien nemlig kastet sig over Ornamentstikkene, hvorved jo Noget blev bevaret; jo ældre nu disse Stik bleve, desto vanskeligere blev det at faae fat i dem, og desto høiere bleve selvfølgelig ogsaa Priserne, man maatte betale for at blive Eier af disse Skatte. For knapt en halv Snees Aar siden brød et stærkt Samlerraseri i denne Retning løs, som vist culminerede paa Auctionen over Hr. *Lipharts* Kobberstik, som afholdtes i Leipzig 1876, og hvor der fandtes en større Mængde Ormentstinak. *C. G. Börner* har i denne Auctions Catalog under Nr. 98—134 beskrevet syv og tredive af vor anonyme Guldsmeds Blade, som her bleve betalte med fra henved hundrede til tre hundrede Mark Stykket. Det østerrigske Museum for Konst og Industri i Wien eier sexten af disse Blade, som ere udgivne i Facsimiler. I vor Samling findes fem og tredive Blade af denne Konstner; atten af disse ere de samme som af Börner beskrevne i nævnte Catalog under Numrene 98—101, 103, 112, 116—119, 121, 123—125, 127, 132—134. De øvrige sytten fremstille:

1) Fjerdedeelssnit af en større flad Skaal med Vaabentrophæer, Frugtfestons samt forskjellige Hoveder; alt her som i alle de efterfølgende Blade, forbundne ved forskjelligartede Slyngninger. Beskaaret.

2) Overdelen af en Pokal med Hoveder og Frugtfestons, paa hver af Siderne af Midterpartiet et Bundt Fisk; i Midten en Medaillon med en halv kvindelig Figur. Høide 158 m. m.

3) Overdelen af en Pokal; paa Midterpartiet en Medaillon med et Landskab; nedenunder to Masker og et Frugtbundt. H. 148 m. m.

4) Overdelen af et Bæger, rundt forneden, med Bladornamenter, Frugter og Blomster, samt i Midten et mandligt Hoved; nedenunder to Hoveder. H. 116 m. m.

5) Et Bæger med Frugter og Blomster i Slyngninger; paa Midterpartiet en Vase, paa hver af Siderne et Vædderhoved. H. 162 m. m.

6) Pokal paa Fod; Overdelen Bægerform med et Satyrhoved i Midten. H. 191 m. m.

7) Pokal paa Fod. Overdelen Bægerform, afrundet forneden; i Midterpartiet en Delphin. H. 183 m. m.

8) Pokal med to Udbueninger paa Overdelen, rigt dekoreret; paa Foden et Vædderhoved en face. H. 217 m. m.

9) Pokal med en Udbuening paa Overdelen, rigt dekoreret; to med Ryggen mod hinanden vendte Ørne danne et Parti af Pokalens Fod. H. omtr. 250 m. m.

10) Pokal med to Løvehoveder paa Overdelens nederste Udbuening; ved Siden af Foden to Frugtfestons. H. 186 m. m.

11) Pokal med Laag; pæreformig Overdeel. Paa Laagets Spids en Snegl. Foden en Træstamme, ved hvilken en Dreng. H. 192 m. m.

12) Pokal med Laag; pæreformig Overdeel. Paa Laagets Spids en Blomst. Foden en Træstamme med en klavrende Bjørn, og ved hvis Fod en Hund. H. 258 m. m. (se Fig. 5).

13) Pokal med Laag. Paa Laagets Spids en Kriger i Rustning med Skjold, Landse og Hjelm. H. 258 m. m.

14) Pokal med Laag. Paa Laagets Spids en

Vase med Frugter. Paa det halvrunde Midterparti et kvindeligt Hoved. H. 198 m. m. (se Fig. 6).

15) Pokal med Laag. Paa Laagets Spids en Amorin med et flagrende Drapperi. H. 230 m. m.

16) Dobbeltpokal; to lige store Pokaler med Mundingerne vendte mod hinanden. Paa Midterpartiet af den ene Pokal et skjægget Hoved, under hvilket en Violin og Bue; paa Midterpartiet af den anden en kvindelig Buste med et nøgent Bryst. H. 234 m. m.

17) Dobbelt-Pokal, en større med en Bacchus paa Tønden i Midterpartiet, og en mindre med et kvindeligt Hoved og en Kanin paa hver af Siderne. H. 216 m. m. (se Fig. 4).

Desværre er intet af vor Konstners Blade i Samlingen her coloreret, saaledes som Tilfældet var med femten af den Liphartske Samling, hvor Sølvet, Guldbelægningen og Emailleringen af Frugter, Blomster o. a. l. var angivet ved Farver.

Af *Bernhard Zan*, en Guldsmed fra Nürnberg, haves otte og tredive ganske lignende Blade, dog ikke saa gode som vor anonyme Konstners; det samme gjælder i end høiere Grad om sytten Blade af *Poul Flindt*, der ligeledes var Guldsmed i Nürnberg ved Slutningen af det sextende Aarhundrede. Bernhard Zans Stik, der, paa en enkelt Undtagelse nær, alle ere beskrevne af A. Andresen i »Der deutsche Peintre-Graveur«, III. Bind, Pag. 256, ere alle signerede B. Z. 1581.

Nogle Sætninger om Kunstindustri i vor Tid.

Af **Jul. Lange.**

Engang, paa et Møde, hvor Talen var om Pris-Opgaver for yngre Arkitekter, tillod En sig at bemærke om slige Opgaver i Almindelighed, at det forekom ham rimeligere at forlange f. Ex. Tegning eller Model til en Themaskine end f. Ex. et Projekt til et fyrsteligt Lystslot, en Børs, en Kongeborg el. desl. Han mente nemlig, at der, som Forholdene ere, gjøres en umaadelig Mængde Themaskiner, en for hvert nogenlunde vel forsynet Hjem, og at det ingenlunde kan være ligegyldigt for de kunstneriske Interesser, om de gjøres smukt; hvorimod der bygges saa umaadelig faa fyrstelige Lystslotte, Børser og Kongeborge, at en Opgave af denne Art kun vilde falde i de allerfærreste Arkitekters Lod. Det forekom ham ogsaa, at en Themaskine var en ligesaa kunstnerisk, ja i Grunden en ligesaa arkitektonisk Opgave som Lystslot, Børs eller Kongeborg. Dertil svarede en af Mestrene og Lærerne i Arkitekturen, at det vilde han ikke nægte; men en Themaskine var en meget *vanskeligere* Opgave, *altfor vanskelig*. Det blev den første Taler meget overrasket ved at høre; men da han ikke selv var udøvende Kunstner, havde han Intet dertil at bemærke.

Det forholder sig uden Tvivl ganske rigtig, at den tilsyneladende saa lille Opgave her er vanskeligere end den store. Thi det, som gjør en Opgave vanskelig, er, at Virkelighedens Krav hviler over den; og disse Krav faar man ganske anderledes at føle, hvor det gjælder om en Ting, som der er megen Brug for, og som skal staa sin Prøve i det daglige Liv, end hvor Talen er om en af disse stolte og unique Prydelser for et Land, som sættes i Værk med adskillige Aarhundreders Mellemrum, og som i Mellemtiden kun ere Opgaver for Fantasien og paa Papiret. Men Virkeligheden er nu alligevel Virkelighed; og hvis Kunsten ikke forstaar at give sig i Lag med den, saa bliver den aldrig til den Magt i Livet, som den skulde være.

Hvad der gjælder om Themaskinen, gjælder vel ogsaa om Kaffekanden og Sukkerskaalen, om Terrinerne og Fadene, om Stolene, Bordene og Lamperne osv. osv. Det er vore daglige Venner allesammen, vore stille Omgangsfæller. Vi forlange paa ingen Maade, at disse Venner skulle være »Genier« allesammen, allermindst af den Slags uheldige Genier, som af lutter Genialitet ikke kunne udrette deres daglige Gjerning fornuftig og praktisk. Vi ønske ikke, at de — hverken ved deres Dyder eller Fejl — skulle forstyrre vort Arbejde eller beherske vore Tanker. De skulle være Tjenere. Men derfor kunne de vel gjøre det Krav paa kvalificeret Agtelse, der ligger i, at de ej alene have en vis Pengeværdi eller tilfredsstille et udelukkende praktisk Behov, men at de ogsaa bære den menneskelige Tankes og Fantasis ædle Præg, at de ere Frembringelser af et Arbejde, som har været sig Opgaven bevidst og været den hengiven. Det er ikke alene Menneskene, men ogsaa Tingene, som have deres Physiognomi; og vi frabede os, at de Ting, der omgive os, skulle vise os et intetsigende, fladt, tomt, tvært, glædeløst Ansigt. De kunne ved den samlede Sum af deres Indflydelse ganske umærkelig løfte vor daglige Stemnings Niveau og give deres meget væsentlige Bidrag til Livets Værd.

I alle Retninger er det et Særkjende for vor Tid, at den er paa Spor efter de smaa, ja mikroskopiske, men allestedsnærværende Livsbetingelser. Vi holde Løver og Giraffer i zoologiske Haver til at imponere de Skuelystne; men vi vide meget godt, at disse prægtige Medlemmer af Dyrerigets Pairskammer ere stærkt paa Vej til at miste deres Stemmer i det virkelige Liv. Derimod vide vi, at Ve og Vel, Liv og Død for os er aldeles afhængigt af hine Milliarder af mikroskopiske Væsener, som flyve om med Støvet og ere saa uforskammet intime imod os, at de anlægge Kolonier i vort Blod og vore Tarme. Historien og Poesien interesserer sig nu mindre for de purpurklædte Helte: man har lært at indse, at de virkelige og epokegørende Katastrofer i Menneskelivet ere Udslag af gjennemgaaende sociale og økonomiske Tilstande, af Meninger, Ide-Spirer, Stikord, Agitationsmidler, som have »ligget i Luften«, og som Enhver har indaandet med den; man har ogsaa lært at forstaa de *Tings* Betydning, som Livet til enhver Tid har omgivet sig med, og at de ere »Dokumenter« lige saa vel som Krigs-Erklæringer og Fredstraktater og Ægteskabskontrakter mellem Prindser og Prindsesser. Ogsaa Kunsten er fulgt med i denne Retning: paa mange Steder er der ved Siden af Akademiernes ærværdige Skoler for Pragtbygninger i største Stil anlagt beskednere, men ikke mindre virksomme Skoler for den vanskelige Kunst at give en Themaskine eller en Kaffekande en skjøn Form. Og disse Skoler have Fremtiden for sig.

Kunst-Industrien, der i vore Dage dyrkes med en vis reflekteret Bevidsthed om Maal og Midler, var i gamle Dage mere en Friluftsplante. Man opfattede ikke det Kunstneriske ved Arbejdet som et særligt Formaal, der skulde efterstræbes, det fremgik af sig selv af Haandværksarbejdet. Hvert Laug for sig var en kunstindustriel Skole i sin bestemte Retning; man havde ikke Institutioner — Skoler, Museer, Tidsskrifter — som bare »Kunstindustriens« Navn i Almindelighed. For saa vidt er Begrebet i dets omfattende Betydning egentlig nyt.

Men det er kun Begrebet, som er nyt, Sagen selv er gammel, saa gammel som Menneskeheden. Det vilde være fuldkomment fejl at tro, at Menneskeheden paa de lavere Stader af sin Udvikling skulde lade sig nøje med, at de Ting, som den tog i Brug, *blot* vare praktisk brugelige. Tværtimod har Mennesket lige fra først af følt en Trang til, at enhver Ting, som det udarbejdede og havde hos sig til Brug, skulde tiltale det umiddelbart

ved sit Udseende, dels ved Udsmykning, dels ved den Maade, hvorpaa Formen udtrykte Hensigten. *Kulturen af Tingene*, det som man nu kalder »Kunstindustrien«, *er ikke et Krav af en højere og forfinet æsthetisk Civilisation: den er et Krav af Menneske-Naturen.* Fantasien og Følelsen forlanger strax at være med i Arbejdet i uopløselig Forbindelse med den praktiske Forstand.

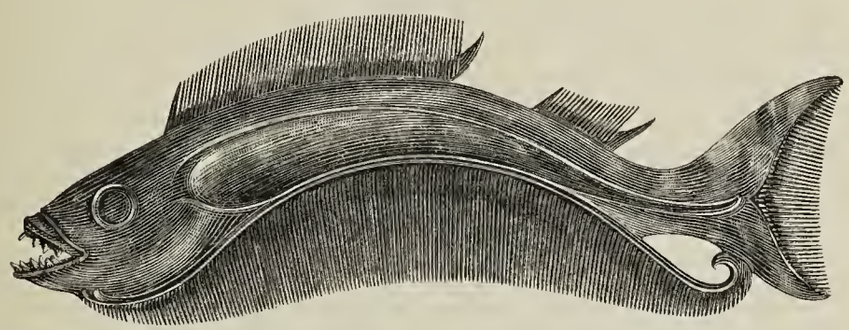


Fig. 7. Hornkam af malayisk Arbejde (Ethnogr. Mus.).

Denne Afbildning hidsættes til Paamindelse om, hvor megen Aand og Fantasi, der kan nedlægges i den beskedneste Genstands Form blandt et Folkefærd, som vistnok i Civilisation staar lavere end de europæiske, men hvis Kunstindustri har den Fordel, at den ikke kjender den maskinmæssige Masseproduktion.

Hvis vort Aarhundrede overhovedet har havt noget Særpræg i Kunstindustriens Historie, saa bestaar det snarest i, at der paa et bestemt Tidspunkt er gjort en Slags Forsøg paa at ødelægge Kunstindustrien, eller rettere sagt: paa rent at undvære den; og deri ligger atter Grunden til, at den nu maa gjenoprettes paa en mere bevidst eller reflekteret Maade end tidligere.

I Løbet af de sidste Menneskealdre ere forholdsvis hurtig utallige Skarer rykkede frem fra Folkenes laveste Lag med berettiget Krav paa langt større Delagtighed i Livets Goder end før. Med Massernes Fremrykning er fulgt Masseproduktionen, som har sin flittige og dygtige, men aldeles aandløse Slave i *Maskinen*. Saa har Økonomien, den praktiske og den theoretiske, lært Menneskene at *abstrahere* det Nyttige og Hensigtsmæssige fra det Kunstneriske, og lært at det sidste bør kastes bort som overflødigt og

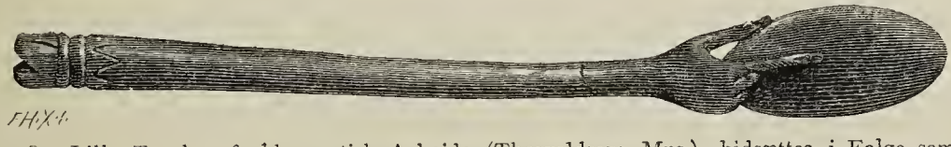


Fig. 8. Lille Træske af old-ægyptisk Arbejde (Thorvaldsens Mus.), hidsættes i Følge samme Betragtning som Fig. 7.

unyttigt, fordi det kræver lidt større Tid og Ro til Arbejdet end den rene Maskingjerning, lidt Plads for et muntert Sind, der atter kan meddele sig til andre. Nu er Økonomien vel en Videnskab og skal æres som et Redskab til Sandheds Erkjendelse; men den er ikke Videnskab*en* i dens Helhed og har ikke Ret til at tale paa dens Vegne. En anden Videnskab, Psykologien, kunde have lært, hvad man snart fik at føle, at der var noget i Menneskenaturen, som led ved hin Abstraktion og ved den deraf følgende, gjennemførte Nøgternhed og Flovhed i Tingenes Udseende. Jeg glemmer ikke, hvilket besynderligt

Indtryk det gjorde paa mig, da jeg paa Verdensudstillingen i Paris 1867 saa en amerikansk Skolebygning af Træ, som var udstillet in natura i Parken. Der var ingensomhelst anden Farve paa Bygningen selv eller dens Bohave end enstonig lysegraa »Perlefarve« (der dog aldeles ikke mindede om Perler, men snarere om en Regnvejrsdag i November); der var ikke det mindste eller tarveligste Smykke, Intet, som kunde tjene til at tilfredsstille Fantasien eller gjælde for en lille Indrømmelse til denne taabelige og overflødige Evne hos Mennesket. Hvis Børnene, som skulde undervises i en saadan Skole, ikke voxede op til at blive rene Exemplarer af *l'homme machine;* hvis de ikke i en Fart blev lige saa fornuftige som den lille Tabel og, inden de forlod Skolen, vare omskabte ganske i Lighed med den store, saa var det i alt Fald ikke Bygningens og Bohavets Skyld. Men muligvis faldt Børnene i Søvn derinde; eller alle hine irrationelle Drømme, som Barnesindet avler, have flakket forvildede og tøjlesløse omkring, hvor de slet intet have mødt, der var i Slægt med dem, og som kunde lede dem umærkelig ad skjønne og gode Veje. Spørgsmaalet er jo ikke om, hvorledes Menneskenaturen maaske helst skulde være indrettet: Økonomien har ikke Lov til at paatvinge den sine forudfattede Idealer — saa lidet ideale de end se ud. Spørgsmaalet er om, hvorledes den *er;* og da maa det indrømmes, at Fantasien og Trangen til Glæde ere Stormagter i den, som man bliver nødt til at regne med, om de end ere meget irrationale Størrelser. »*Naturam furca pellas ex:* hun kommer dog igjen, den Hex!« Opgaven bliver aabenbart den at finde en Tilstand, som baade giver Økonomien og Fantasien deres Ret; thi ingen af dem vil give tabt.

Det lærte man ogsaa snart i England, som fremfor det øvrige Europa var Fabrikernes og Maskinernes Land, og hvor hin økonomiske Abstraktion fortrinsvis hørte hjemme. Det var vel endog gjennem en væsentlig økonomisk Betragtning, at man kom til det Resultat, at man ikke turde lade haant om Fantasien og Skjønheden i Arbejdet. Hvorfor skulde man overlade Frankrig det kunstindustrielle Marked, som Europa, endog England selv vilde søge til, saa længe indtil det selv kunde byde noget, som kunde maale sig med, hvad man der kunde udføre? Da man ved Verdensudstillingen i London 1851 ret havde faaet Øjnene op for disse Forhold, grundlagdes blandt andet det mægtige Institut for Kunstindustri, South Kensington Museum, som virker med et aarligt Budget paa 300,000 L. (5,400,000 Kr.). Der er vel Noget ved dette Museum, som minder om, at man er i Fabriklandet. Naar man i dets kolossale glasdækte Haller vandrer imellem den rige Mængde Genstande af gammel italiensk eller orientalsk Kunstflid, kommer man til at tænke over, hvor dog de Forhold, hvorunder man her ser dem, ere forskellige fra dem, som have frembragt dem. Man lytter uvilkaarlig efter, om man ikke skulde kunne høre Lyden af en Dampmaskines Klapren, eller mener at kunne lugte dens Olie; man faar et Indtryk af, at Kunstindustrien her drives noget mere paa Maskine, end den dreves i gamle Dage. Men selv om der i dette Indtryk skulde være et Gran af Sandhed, saa kan Ingen nægte, at disse kraftige Anstrængelser alligevel have bragt mærkelige Resultater: nu — efter 30 Aars Forløb — staar Englands kunstindustrielle Produktion blandt de første i Europa, maaske som den første.

Hvorledes lærer da vor Tid Kunstindustrien paa ny efter at Traditionen var brudt eller dog stærkt svækket? Hvorledes *maa* den lære den? — Aabenbart af Fortiden, af det, som *er* gjort: af Oldtid, Middelalder, Renæssance; af Grækere, Italienere, Tyskere, Nederlændere; af Persere og Arabere; af Indere, Kinesere og Japanesere.

Er det da saa nødvendigt? Kan man ikke betro sig til sin egen Følelse og Skaberevne, skabe vor egen Tids Stil? Hvorfor skal enhver Tidsalder i de gode gamle Dage have havt Lov til at have sin egen Stil, men vor Tid ikke? — Vistnok baade kan og skal man betro sig til sin egen Følelse og ikke lade sig nøje med slavisk at kopiere givne Forbilleder. Men Følelsen maa opdrages, og der gives ingen anden virkelig

Opdragelse af den end den inderlige, helt forstaaende Tilegnelse af, hvad Fortiden har frembragt. Det, som man har kaldt den filosofiske Æsthetik, den ynkværdigste af alle Videnskaber, en Slags Videnskab om Cirklens Kvadratur, en Videnskab, som hverken ved ud eller ind, og som aldrig er kommet videre end til at famle efter sine Begyndelsesgrunde, vil dog næppe Nogen i vor Tid tænke paa at byde Kunsthaandværket som Læremester. Og hvad de nyere psycho-physiologiske Undersøgelser navnlig om Farverne angaar, som vistnok mere videnskabelig kunne kontrolleres, tør man vel mene, at de selv endnu for meget ere i deres første Vordens Periode til at kunne optræde som Lærere for Kunstens praktiske Udøvelse.

Nej, al Undervisning i Kunsten maa gaa den rent historiske Vej. Og det vilde da ogsaa være den største Misforstaaelse at mene, at der har været nogen som helst Tid

Fig. 9. Brudstykke af en stor antik-græsk Brændtlers-Vase (Thorvaldsens Mus.) fra Begyndelsen af det fjerde Aarh. f. Chr. giver et Exempel paa græsk Ornamentik i dens rigeste og skjønneste Udvikling, hvis Former dog ere afledede fra asiatiske Folks Ornamenter. Vasen, af hvilken der kun er dette Brudstykke tilbage, har været et sjældent Pragtstykke; den har henhørt til den Art, som kaldtes *Krater*, en stor oventil ganske aaben Bolle, i hvilken Vinen serveredes blandet med Vand.

i Historien, da man frit har »skabt« sig sin Stil, da man ikke ganske simpelt har taget, hvad Fortiden har overleveret. Det har tværtimod Enhver gjort, endog de største Kunstnere indenfor Arkitekturens og Kunsthaandværkets Omraade. Den begavede og heldige har fuldkommengjort det, som han har taget fra Fortiden, Fuskeren har forværret det; men i hvert Fald har ingen Enkelt pludselig forvandlet det eller »skabt« noget Forudsætningsløst, med mindre han med det samme er faldet ud af al Stil. Den Nytte har den sammenlignende Behandling af Kunsthistorien gjort, at den har bevist os, at f. Ex. den græske Stil i Arkitektur, Kunsthaandværk og Ornamentik arbejder med Elementer, som den har modtaget næsten allesammen fra andre Folk, gjennem Fønicierne og Lilleasiatere fra Asiens fjernere Folk og fra Ægypterne; og at det særlig *græske* i Stilen, som visselig er et Udtryk for, hvad Grækerne vare som Folk, beror paa Behandlingen og Benyttelsen af disse Elementer og den langsomme Omdannelse og Fuldkommengjørelse af

dem. Ikke have de store Bygmestre af Parthenon og Propylæerne i Athen »skabt« et eneste nyt Element i deres Kunst. Endog den hurtigste og mægtigste Omdannelse af en arkitektonisk og dekorativ Stil, som Historien kjender, nemlig den romanske Stils Forvandling til den gothiske, er gaaet for sig Skridt for Skridt, ingensteds gjennem pludselige Spring, indtil Tidsalderen havde fundet det Udtryk for et nyt Følelsesliv, som den søgte. Og da Renæssancen afløste Gothiken, hvad gjorde den da andet end at søge til en anden, dengang ubenyttet Fortids-Kilde, nemlig Antiken?

Forskellen mellem vor Tid og tidligere Tider bestaar altsaa ingenlunde deri, at vor Tid skulde være mere eller mindre henvist til Fortiden end nogen tidligere: alle Tider ere henviste til Fortiden. Den bestaar deri, at vi have *hele* Historien med *alle* dens Stilarter udfoldet til frit Valg, medens man i hver ældre Periode kun havde en enkelt Stil, som man for det meste arvede umiddelbart fra den nærmest foregaaende Tid. Det er egentlig først i vort Aarhundrede, at Museerne have faaet Betydning; og Museerne ophæve Tidsafstanden. I den ene Stue se vi et antikt græsk Stykke, som er gjort for over 2000 Aar siden, i den anden et Rococoarbejde, der kun er 130 Aar gammelt; men vi se dem ganske under samme Vilkaar, og de ere os derfor paa en Maade lige samtidige.

Men er da nu al denne megen Kundskab, som vor Tid byder os, og det frie Valg mellem lutter forskelligartede Ting, som den derved paatvinger os, egentlig en Lykke for os? Allerede Kong Salomo har jo sagt, at »hvor der er megen Visdom, der er megen Græmmelse; og at den, som forøger sin Kundskab, forøger sin Smerte.« Maa vi ikke misunde Fortiden dens naive Enkelthed? Og vilde vi ikke have Udsigt til at opnaa en større Fuldkommenhed i Arbejdet, hvis vi ikke skulde være baade Grækere og Japanesere og Arabere, og have med Gothik og Rococo at gjøre paa én Gang?

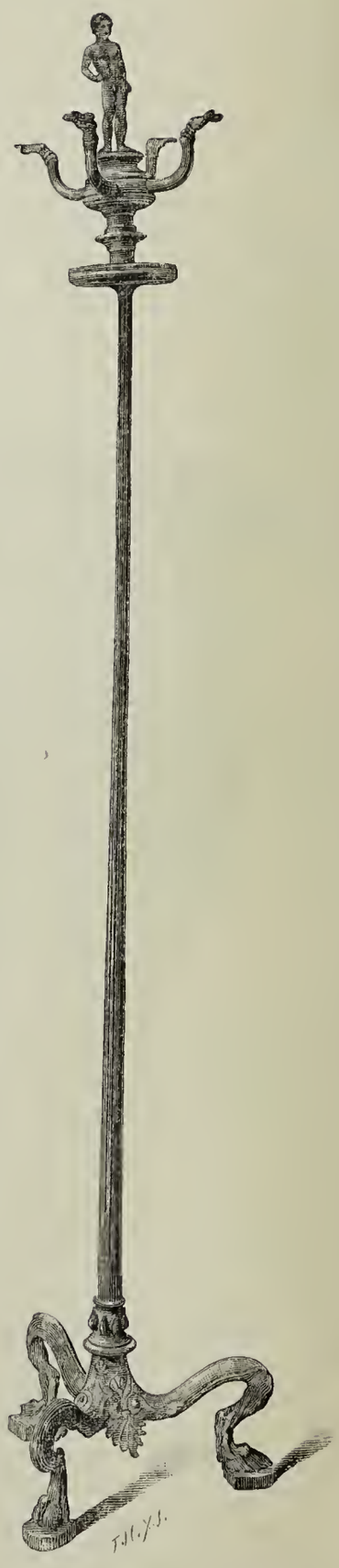


Fig. 10. Antik Broncekandelaber*).

*) Slige antike Kandelabre, blandt hvilke der findes nogle af de dejligste Arbejder af Kunstflid, som Verden kjender, kunne tjene til Exempel paa Genstande, der med al deres Skjønhed dog ikke med Rette kunne overføres fra Sydens til Nordens og fra Oldtidens til Nutidens Kunstflid. Man vil kunne lære meget ved at studere deres Former, især i de skjønneste Exemplarer; men man vil ikke, som man dog har forsøgt, kunne akklimatisere Gjenstanden, der passer alt for lidt til, hvad vi maa kræve af en Lampe. (Den her afbildede Kandelaber er fra Thorvaldsens Mus.).

Det vil uden Tvivl være det ene Rette, *at den enkelte Arbejder søger sin Styrke i en enkelt Stil,* hvilken han nu vil vælge sig; det vil give ham Sikkerhed i Arbejdet og lette ham Vejen til et fuldendt Resultat. Ogsaa i Publikum, som kjøber Kunstindustriens Frembringelser vil Enhver, der har nogen Smag, i Reglen ogsaa have en vis Forkjærlighed for en enkelt bestemt Stil og Smag; og blandt de mere paastaaelige i Publikum vil En højt og dyrt forsikre, at Antikens enkle Nobelhed er det eneste, som fortjener Agtelse, medens en Anden vil sige, at han giver ikke en Døjt for Antiken, naar han blot maa faa Renæssancens yppige Fylde eller Rococoens allerkjæreste Vrøvlagtighed. Men at Tidsalderen *i det Hele* skulde ville give Afkald paa Stilarternes forskelligartede Tillokkelser og slutte sig enstemmig om en enkelt af dem, som Historien har udpræget, det anser jeg foreløbig for Noget, der slet ikke ligger for. Hvis de Magter, som skulle lede Kunstindustrien i vor Tid ved Undervisning, Samling af Forbilleder o. s. v., vilde anse sig for kaldede til at anvise den noget enkelt, bestemt Spor, f. Ex. i Retning af Antiken, da vilde Følgen deraf kun blive den, at de andre Stilarter dyrkedes uden Undervisning, Hjælp eller Ledelse, men ingenlunde den, at de udgik af Publikums Smag. Livet udenom vilde ikke paa den Maade lade sig beherske. Selv om man vel har Øjet aabent for det Besynderlige i, at man i det ene Butiksvindue i Kjøbenhavn finder Efterligninger af græske Vaser, i det andet Efterligninger af italienske Majoliker, i det tredie japansk og kinesisk Porcellæn i Original eller Efterligninger; selv om man altsaa med Rette kan mene, at vort Samfund med Hensyn til Smagen er klædt i en Slags Harlekinsdragt, sammenrimpet af forskelligfarvede Lapper, saa bliver man alligevel nødt til at indrømme, at det ikke vil kunne nytte med Magt at trække et ensfarvet Kostume paa den. Dertil er Tiden endnu ikke kommet: det Forskelligartede maa have Lov til at afgjære. Enhver enkelt af Fortidens historisk udprægede Stilarter vil være en for snæver Dragt for vor Tid.

Men er det ikke naturligt at søge Ensartetheden i det *Nationale?* Selv om man just ikke vil opstille den ældre danske Industris Frembringelser enkeltvis som Forbilleder for Nutidens og Fremtidens Arbejde, vil man dog maaske mene, at den i det Hele angiver Sporet, som vi bør følge. Jeg kan ikke udpege nogen erklæret Talsmand for en saadan Anskuelse; men jeg har dog gode Grunde for ej at anse det for overflødigt at faa den nærmere i Tale.

Noget rigtigt er der vistnok i den. Vi kunne ikke ustraffet glemme, at vi ere en nordisk Nation, og at vi have et nordisk Klima. Den Tid ligger ikke fjern, da adskillige af vore bedste Kunstnere, som i Syden, især i Pompeji, med Beundring havde studeret den antike Dekoration og Udstyrelse af Huset, forsøgte at indføre en lignende Smag i Udstyrelsen af danske Boliger og Lejligheder. Det kunde i mange Henseender være meget smukt og have sandt kunstnerisk Værd; men *hyggeligt* blev det aldrig; vort ruskende Vejrligt og deraf følgende Vaner kræve ganske andre Midler til at gjøre Livet hyggeligt end dem, som passe ved Neapels Golf, hvor Solen sørger saa overdaadig for Lys og Varme. Et Blik paa, hvorledes man i gamle Dage indrettede sig her oppe i Norden, kunde have advaret imod disse Forsøg paa at pompejanisere vort Liv og saaledes i alt Fald givet et Vink om, hvorledes det *ikke* skulde gjøres.

Men gjælder det en mere positiv Vejledning til, hvorledes det da skal gjøres, da er vor ældre Kunstindustri aldeles utilstrækkelig. Den kan og bør ikke for Nationalfølelsens Skyld gjøres til Rettesnor for vor Tids Produktion. Den *kan* det ikke, fordi vor Tid har en uendelig videre Synskreds end de ældre, og fordi Danmark nu langt mere føler sig som et lille Stykke af den store Verden og kræver sit Lod af, hvad den nyder og benytter, hvilket vel ingenlunde udelukker, at Kunsthaandværket kan udvikle sig i national Retning hos os, men i hvert Fald giver det et langt bredere Grundlag end vor ældre Industri. Den *bør* det ikke, fordi Kunsthaandværket i Danmark, efter alt hvad man

kan skjønne, i Virkeligheden aldrig har været egentlig dansk. Der er mange andre Nationer (Grækere, Italienere, Franskmænd o. s. v.), som kunne rose sig af at have givet væsentlige Bidrag til at skabe Stilarterne, det vil sige: omforme det Givne i en ny Aand, og som derfor med Rette kunne pege paa noget nationalt Ejendommeligt i deres ældre Kunstindustri. For disse Nationer stiller Spørgsmaalet om, hvor vidt de skulle udøve deres Kunstindustri i Nutiden i national Retning, sig væsentlig anderledes end for os. Der er vistnok udført meget smukke Ting i Danmark i ældre Tider, f. Ex. Møblerne fra Frederik den andens eller Christian den fjerdes Tid, for ej at tale om vore forhistoriske Sager; alt sligt samle og bevare vi omhyggelig som Vidnesbyrd om vor ældre Kulturs Karakter og Tilstande. De smukkeste Stykker ville vel ogsaa engang imellem kunne afgive Motiver for Nutidens Produkter. Men de bør ingen Autoritet have for os fremfor det, som man finder i Udlandet, og som egner sig for vort Liv. Derom kunde der kun blive Tale, hvis der havde gjort sig noget ejendommeligt dansk Initiativ gjældende i dem, en Selvstændighed fra vor Nations Side i Løsningen af Opgaverne. Men noget Saadant er hidtil aldrig blevet paavist om vor ældre Kunstindustri. Alt tyder paa, at den til enhver Tid er fulgt rolig modtagende med Udlandets, og at der i Reglen i Udlandet vil findes ypperligere Exemplarer af de Arter, som vi have repræsenterede i ringere. Derfor vilde man ved at fremhæve vort Eget som Forbillede kunne paadrage sig det Ansvar at holde vor Kunstindustri i Nutid og Fremtid paa et lavere Niveau end Udlandets, og det til Ære for en uægte Nationalfølelse, som ikke lagde Vægten paa Nationens ejendommelige aandelige Kraft, men kun paa dens ældre, udenfra bestemte Tilstande.

Naar Talen er om det *Nationale* i Kunstens Udøvelse, forholder det sig ikke ganske med Kunsthaandværket som f. Ex. med Malerkunsten. Denne gaar umiddelbart ud paa at gjengive Livet og Naturen og har derfor sit naturlige Operationsfelt i Hjemmets Liv og Natur. Kunsthaandværket øser ikke, som Malerkunsten, lige ud af Virkelighedens Kilde, men af tidligere udviklede kunstneriske Stilformer, som maa tages der, hvor man finder dem i deres lykkeligste Udvikling, hvad enten det nu er paa Nationens egen Grund eller ikke.

Et gothisk Skab fra Kjerteminde Kirke.

Af **Erik Schiødte.**

Naar Talen er om gothiske Møbler, fejler det ikke, at der for de fleste Menneskers Fantasi fremstaaer et Billede af rigt ornerede, slanke Møbler, foroven endende i Spidsbuer, prydede med gothiske Blade og Blomster og ofte delte i mindre Buer og Stjerner. Saaledes *kan* ganske sikkert gothiske Møbler see ud, men som oftest har de rigtignok et ganske andet Udseende.

Fejltagelsen er imidlertid meget forstaaelig; den beroer derpaa, at de fleste Tegnere, Snedkere og Fabrikanter, som komponerer Møbler i gothisk Stil, kun har et meget ensidigt Kendskab til, hvorledes Møblerne i selve Gothikens Periode saae ud, og derfor overfører de da med stor Sindsro Motiver fra gothiske Gavle og Vinduer, Taarne, Spir o. s. fr. paa deres Kompositioner. Det vil sige, de anvender *Sten*motiver istedenfor *Træ*motiver til deres Møbler. Ganske sikkert gjorde man det samme i Middelalderen, men det var

Undtagelsen ikke Reglen, og denne Undtagelse gjaldt da mest for alt det Inventarium, som skulde anvendes til kirkeligt og festligt Brug, ikke for de Møbler, man benyttede i det daglige Liv.

Det er ikke Hensigten med disse faa Linier at komme ind paa det store og meget omdisputable Spørgsmaal om Stoffets Betydning for Formen; her skal blot peges

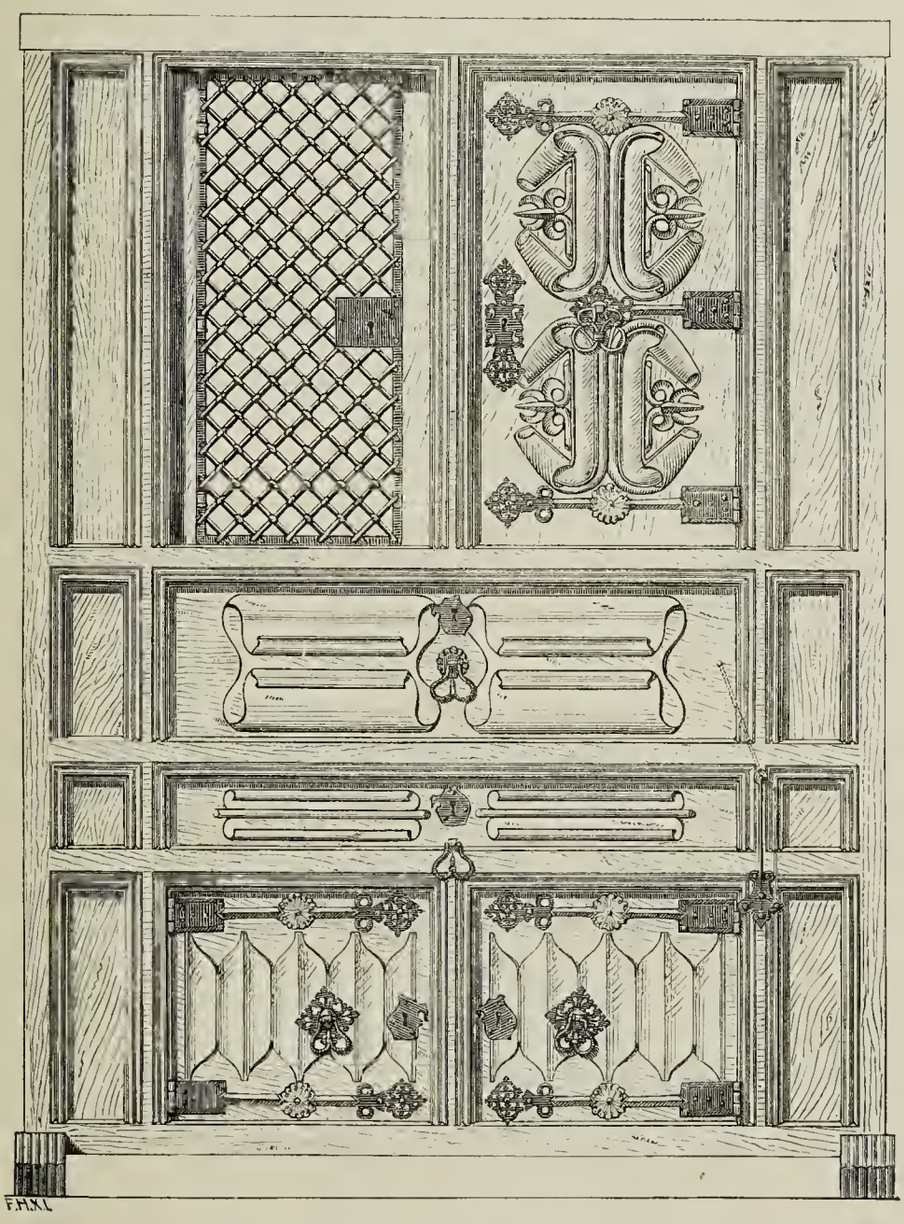


Fig. 11. Gothisk Skab fra Kjerteminde Kirke.
Tegnet af Erik Schiødte.

hen i den antydede Retning og forøvrigt ved en nærmere Omtale af et enkelt Exempel forsøges at paavise nogle fælles Karaktermærker for denne Art af Møbler.

Det her afbildede Skab findes i *Kjerteminde* Kirke og er et ret godt Exemplar af Arten. Desværre mangler det Gesimsen, noget, der meget hyppigt er Tilfældet med

gothiske Skabe, f. Ex. med det prægtige, store Skab i Madam *Weis*'s bekjendte gammeldags Stue i Ribe. Man maa imidlertid nærmest antage, at Gesimsen har været ganske simpel, uden stærke Fremspring og kun bestaaende af temmelig faa Led; det fremherskende var som oftest delt ved smaa, skiftende Konsoler, et almindeligt italiensk-gothisk Motiv (Verona). Ved Siden af denne tarveligere træffer man hyppigt en stor, hul, fremadhældende baldakinagtig Gesims, se de gothiske Møbler i Musæet for nordiske Oldsager.

Ved en nøjere Betragtning af Skabet vil man finde tre Hoved-Karaktermærker: de mange Fyldinger, det svage Relief og den rige Anvendelse af Metalbeslag.

Fyldingerne, dette ægte Træmotiv, vexler ved den Art Møbler paa en meget besynderlig og yderst variabel Maade, smalle og brede, høje og lave mellem hverandre, ofte usymmetrisk sammenstillede, to lave svarende til en høj o. s. fr. Paa de rigere udstyrede Møbler finder man Fyldingerne dekorerede med figurlige Relieffremstillinger, men det hyppigst forekommende Motiv er de bekjendte Tæppestokke — Pergamentsornamenter —, det vil sige en Række Stave, Pile eller runde Stokke, omvundne med et stiliseret Klæde eller Pergament, som ofte ender paa en højst mærkelig og umotiveret Maade, saaledes at der til Slutningen fremkommer et Ornament, hvori man kun meget svagt kan spore det tilsyneladende oprindelige Motiv.

Det svage Relief yttrer sig fortrinsvis gjennem Profilerne, som har meget smaa Fremspring; de bøjer sig ikke som i Renaissancen stærkt indad med dybe Karniser, men den vexlende Række af Hullister og Rundstave ligger omtrent i samme Plan. En Reminiscens fra »udvendig« Arkitektur træffes overalt, nemlig Skraakanten forneden under Fyldingen istedenfor et omløbende Profil; den er naturligvis oprindelig anbragt for lettere at bortlede Vandet.

De mange, meget omhyggelig udarbejdede og forbausende rigtformede Metalbeslag er en karakteristisk Prydelse for de gothiske Møbler. Nøgleskilter, Hængsler, Beslag, Ringe og Haandtag, Alt har modtaget et kunstnerisk Præg og er et yderst værdifuldt Bidrag til Møblernes Forskønnelse. Ofte findes indenfor Skabsdørene et gjennembrudt, aflaaset Smedejernsgitter — saaledes som vist paa omstaaende Tegning, idet den ene Dør tænkes borte — hvorved opnaaes, at de i Skabet gjemte Gjenstande, f. Ex. kostbare kirkelige Kar, kan sees uden at kunne berøres eller fjernes.

Det forekommer mig, at der i vore moderne Møbler var Anledning til at indføre adskilligt mere af gamle gothiske Motiver, end Tilfældet er. Man er snart kjed af denne Uendelighed af saakaldte Renaissancemøbler, som oftest en udvandet og karakterløs Modernisering, set gjennem tyske Briller. Englænderne, som paa alle Arkitekturens Omraader har været Separatister, har udviklet de gothiske Møbelmotiver til stor Virtuositet; det vilde klæde de originale danske Frembringelser godt, om de vilde gaae lidt mere i denne Retning, som baade i kunstnerisk, konstruktiv og pekuniær Henseende har sine store Fordele.

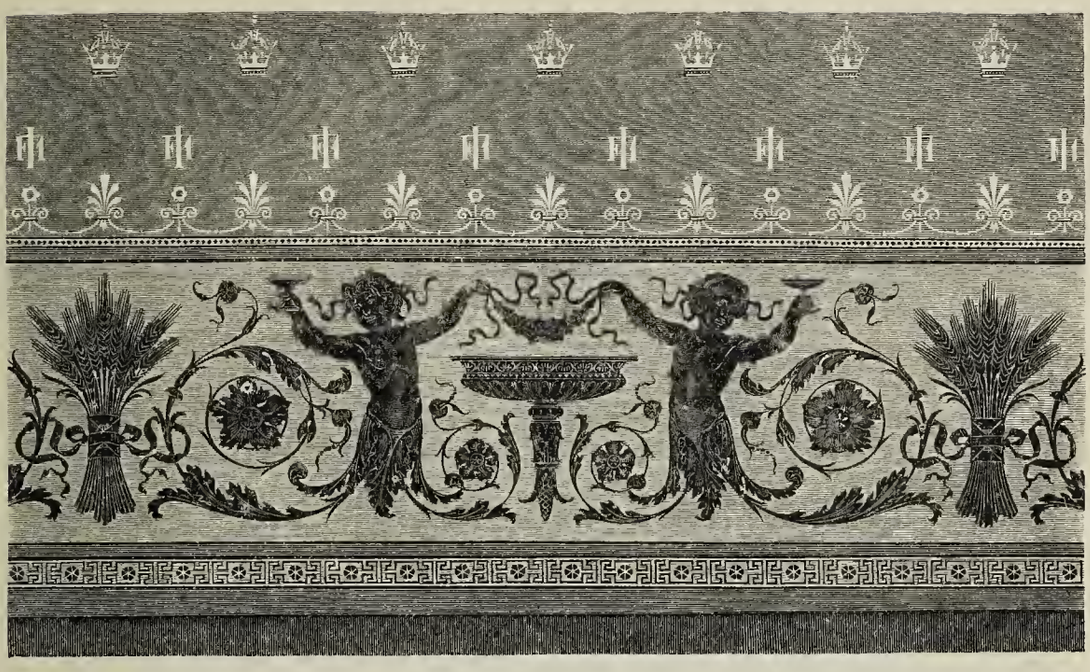


Fig. 12. Damaskdug med en i Rødt syet Kant, tegnet af Professor *Josef Storck*, Redaktør af Blätter für Kunstgewerbe (Wien).

Renæssancen som Nutidens Stil i Tyskland.

Af **C. Nyrop.**

Det er et anseligt Stof, som den kunstindustrielle Bevægelse har samlet i de sidste Decennier. Museet i South Kensington er omfattende og stort, og gjennemløber man Titlerne paa de af det udgivne, rigt illustrerede Skrifter, vil man se, at de have holdt Skridt med det. Dets Haandbøger f. Ex. omhandle ikke alene Broncer, Glas, Majolika o. s. v., men ogsaa, i særlige Bind, baade den indiske og den persiske Kunstindustri. Den spanske Kunstindustri er, for at nævne endnu et Exempel, ogsaa bleven behandlet paa denne Maade, og en af de i 1882 udkomne Haandbøger omhandler Danmarks Oldtid, fortræffelig skildret af Kammerherre *Worsaae*, Bogens Titel er *The industrial arts of Denmark*. Gaa vi til Frankrig, da findes der ikke her et saadant centralt Arnested for kunstindustriel Litteratur, som England ejer i South Kensington, men det udsender dog store kunstindustrielle Pragtværker næsten Slag i Slag, og de staa paa ingen Maade tilbage for de engelske i international og universel Karakter, tværtimod. Begynder *Owen Jones* sin *The grammar of ornament* med en Afbildning af et tatoveret Hoved og med Gjengivelse af vilde Folkeslags Ornamenter, saa kan Frankrig opvise store Værker om den arabiske, den ægyptiske og den japanesiske Kunst for blot at nævne Noget. Den franske Kunstindustri har med en mærkelig Entusiasme søgt at blive bekjendt med saa godt som enhver existerende, væsentlig Stil og Teknik, men om en særegen fransk kunstindustriel Stil i Nutiden kan der formentlig ikke tales saa lidt som om en engelsk, det skulde da være, at der i den sidste

Tids engelske Møbler kunde paavises i alt Fald Tilløb til en særlig engelsk Stil, men herom vil Tidsskriftet forhaabentlig senere give nærmere Oplysning.

Vende vi os herefter til Tyskland, bliver Scenen en helt anden. Det Universelle forsvinder, og den Karakter, der præger f. Ex. *Oesterreichisches Museum* i Wien, illustreres formentlig godt ved en Række af den Mand udgivne Skrifter, som i 1863 blev Museets første Direktør. *Rudolf v. Eitelbergers* »Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance« omhandle udelukkende Italien og Tyskland. Det er den skjønne og livlige italienske Renæssance, som væsentlig har interesseret Museet, som væsentlig er bleven dyrket der og derfra har bredt sig til den Skare dygtige Industri-

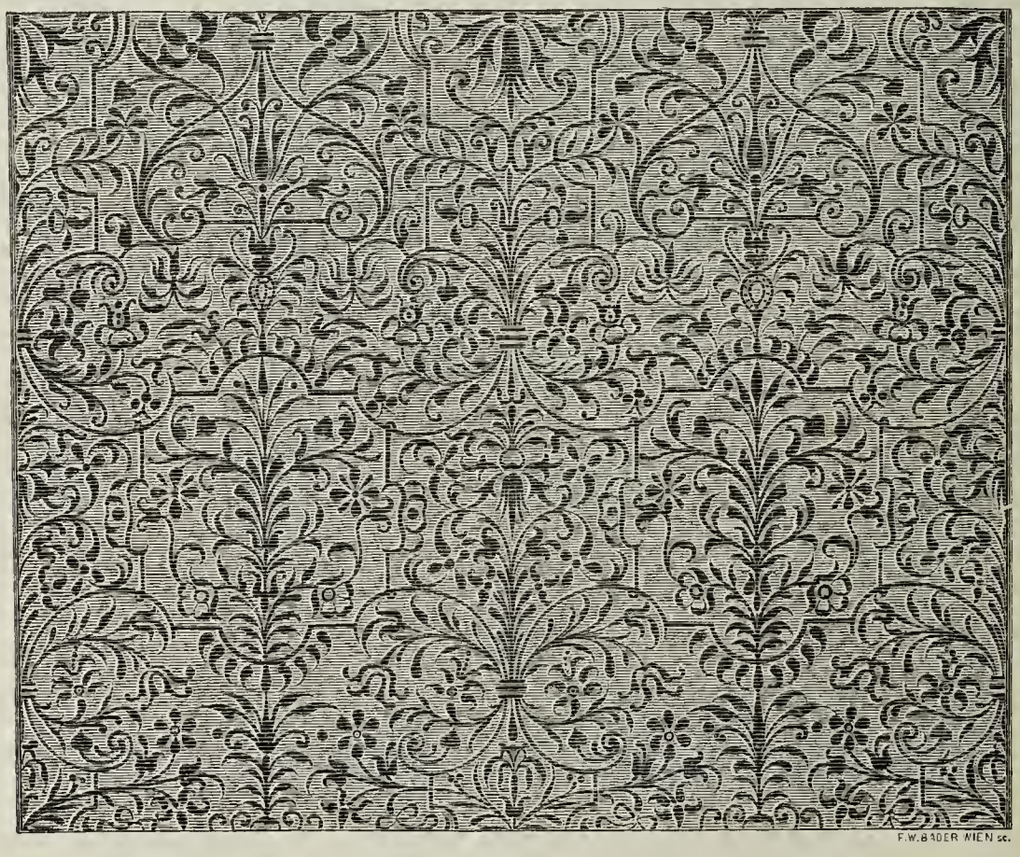


Fig. 13. Tapet i Kejserpavillonen ved Udstillingen i Wien 1873 (udført af Giani).

drivende, som i Wien har staaet Museet nær. Men derfor er der ogsaa i Tyskland opstaaet det Spørgsmaal, om ikke Nutidens kunstindustrielle Bevægelse maa medføre, at der opstaar en fælles tysk kunstindustriel Stilretning, og Spørgsmaalet kom navnlig op efter den Udstilling i München 1876, der fyldigt viste Tysklands Kunstindustri i Fortid og Nutid »von den Alpen bis an die Nord- und Ostsee-Ufer, von dem Lande der alten Sachsen in Siebenbürgen bis an die Vogesen«. Dr. *Julius Lessing*, Direktør ved Industrimuseet i Berlin, holdt »im wissenschaftlichen Verein« sammesteds et Foredrag betitlet *Die Renaissance im heutigen Kunstgewerbe* (Berlin, 1877, Ernst Wasmuth), og heri besvarer han det ovenfor nævnte Spørgsmaal bekræftende.

Den saa længe søgte fælles Stil vil efter Forfatterens Mening blive bygget paa

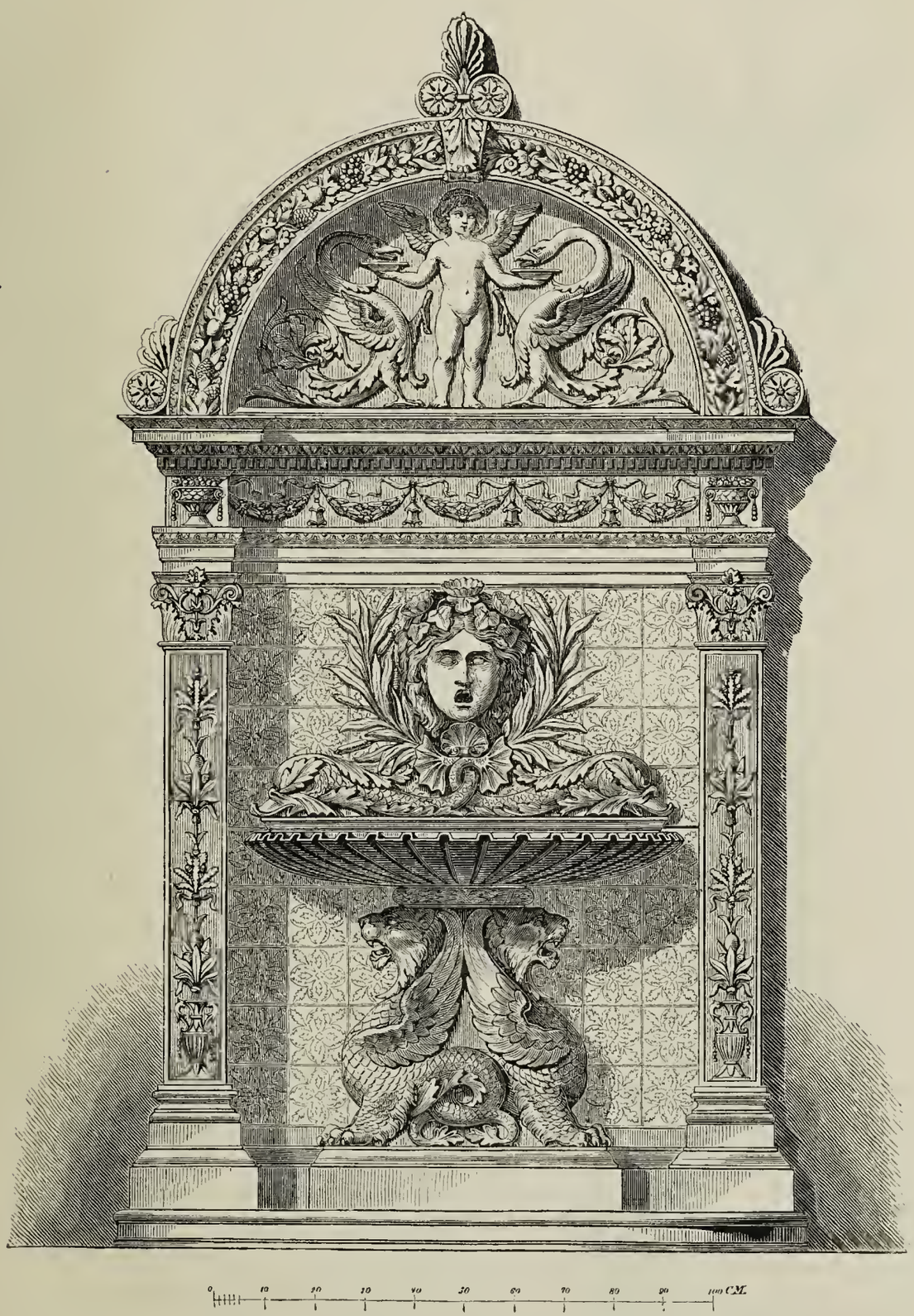


Fig. 14. Vandspring af Majolika, tegnet af *Valentin Teirich* †, tidligere Redaktor af Blätter für Kunstgewerbe (Wien).

Fig. 15. Broncekandelaber tegnet af Ybl for D. Hollenbach Söhne (Wien).

Renæssancens Grund. Da *C. F. Schinkel* († 1841) en Tid kaldte græske Former til Live i Berlin, troede man, at den helleniske Kunst skulde gjenopstaa i Tyskland, men Hellenismens for Bronce og Marmor skabte Former passe med dens aabne Søjlehaller kun for en klar sydlandsk Himmel. Den vandt ikke Terræn, og saa rejste Gotiken sit Hoved. Ved Rhinen, i Hannover og Bayern hyldedes den som Hersker og udrettede navnlig i Henseende til kirkelige Bygninger og deres indre Udstyrelse noget betydeligt, ligesom det maa siges, at det formentlig er lettere at faa Gotiken end den klassiske Stil til at passe paa de Møbler, Husgeraad og Redskaber, som Nutiden fordrer. Men ogsaa den forsvandt, og nu dyrkes Renæssancen, ikke paa et enkelt Sted men over hele Tyskland. Derfor kunde den imidlertid endnu nok være en forbigaaende Tilsyneladelse. Forfatteren minder om, i hvor høje Toner Düsseldorf-Skolen i sin Tid blev omtalt i Tyskland. Rafaels Tegning, Tizians og Correggios Farvepragt og Teknik havde fundet et nyt Hjem, Malerkunsten gik en ny, storartet Fremtid imøde! Og hvor er nu hin Tids Døgnnavne henne? Men saaledes vil det efter hans Mening ikke gaa med Renæssancen paa Kunstindustriens Omraade.

En Stil, der skal gjennemtrænge en vis Tid eller et vist Folk, kan hverken paa een Gang opfindes eller færdig overføres. I saa Henseende staar Maximilianstrasse i München som et forunderligt Exempel. Den der herskende Stil blev opfunden paa Kong Maximilian II's Foranledning, og hans storartede Byggelyst bragte den fra Papiret over i Virkeligheden, men den er og bliver et dødfødt Foster. En Stil lader sig ligesaa lidt opfinde som et Sprog, og kunstneriske Former faa kun Betydning som Stil, naar de ere Udtryk for et af en Mængde forskjellige Forudsætninger betinget organisk Liv indenfor den vedkommende større eller mindre Kreds. Det er derfor ikke sandt, at det for at komme ud over vor Tids Splittelse i Henseende til Stil blot gjælder om stadigt at efterligne en eller anden af Fortidens Stilarter. Dette er gjort saa dygtigt og med et saadant Raffinement i Frankrig, at man hos de store Dekoratører i Paris kan bestille Værelser ikke alene i en, men i alle Stilarter, ja man kan forlange en af de fine Modenuancer, som have gjort sig gjældende ved de forskjellige franske Kongers Hoffer. Man kan lade sin

Bestilling omfatte Ludvig XIII's, Ludvig XIV's, Ludvig XV's eller Ludvig XVI's Stil og være sikker paa, at Alt udføres fint og rigtigt lige til den mindste Enkelthed. Men derved fremkommer ingen ny Stil.

Skal der danne sig en Stil, maa det ske ved en saadan Tilegnelse af en af Fortidens Stilarter, at den ikke blot efterlignes, men saaledes at der komponeres frit i dens Aand. Den maa omskabes efter de Fordringer, Tidens Udvikling stiller, Tiden maa befinde sig vel i den, fuldstændig føle sig hjemme i den. Til et indtrængende Studium af den maa der knytte sig en opvoxende almindelig Kjærlighed til den, og saaledes synes det at være gaaet med Renæssancen i Tyskland. Fra mange Sider er man næsten instinktmæssig kommet ind paa den, og med fuld Bevidsthed er den bleven dyrket ved det første og væsentligste tyske Industrimuseum, *Oesterreichisches Museum für Kunst und Industrie* i Wien, af Mænd, som *Rudolf v. Eitelberg*, *Jakob Falke* og *Bruno Bucher*, men Resultaterne viste sig ogsaa efter Forfatterens Mening ved den kunstindustrielle Udstilling i München 1876. Her var ingen død Efterligning af Renæssancen, men en selvstændig Opfindelse paa dens Grundlag.

Fig. 16 (se Fig. 17.)

Fig. 16 og 17. Vaser af opakt Glas, udførte af J. & L. Lobmeyer (Wien).

Og at det maatte gaa saaledes, at den fælles tyske Stilart maatte udspringe af Renæssancen, begrundes yderligere ved at henvise til, med hvilken Inderlighed og Dygtighed den i Italien opstaaede Renæssance, da den i det 16de Aarhundrede trængte over Alperne, blev greben af de tyske Mestere. Der opstod en med gotiske Elementer tilsat tysk Renæssance, der kjendes i de fra f. Ex. Peter Vischer, Albrecht Dürer, Aldegrever, Beham og Altdorfer udgaaede Arbejder. Desværre blev den imidlertid skudt til Side af den fremtrængende Barokstil. Da Renæssancen naaede Tyskland, var den nemlig allerede i Dekadence i Italien, og Tyskland kom snart, navnlig efter Trediveaarskrigen, der fuldstændig nedslog dets Kraft, i kunstindustriel Henseende under fransk Herredømme. Nu rejser det sig igjen og toner den Stilarts Flag, der ligesom kan optage næsten alle Elementer i sig. Renæssancens Rod bunder dybt i den klassiske Oldtid. Det var dens rene Former, der fødtes paany i Vestevropa, da Tyrkerne trængte frem fra Øst, og som, da Tidens Livsglæde brød med den kirkeligstrenge gotiske Stil, udstyredes med en skjønt svulmende Dekorationsfylde. Mange af dens Arabesker ere en Gave til den fra den orientalske (arabiske) Kunst, og synes den for verdslig til f. Ex. kirkelige Arbejder, da kan den øse af den alvorlige romanske Stil, der Haand i Haand med den udspringer af den samme klassiske Rod. Renæssancen kan anvendes overalt.

»Ich glaube«, skriver Dr. Lessing, »dass wir auf Grund der Münchener Ausstellung sagen müssen, dass wirklich im Anschluss an die besten Formen der Renaissance der ge-

meinsame Weg zur Entwickelung eines lebensfähigen deutschen Stiles gefunden ist.« — Dr. *Albert Ilg*, Kustos ved den østerrigske Kejsers kunsthistoriske Samlinger, synes imidlertid ikke enig med ham heri. Ogsaa han holdt (i Januar 1877 i *Niederoesterreich. Gewerbeverein* i Wien) et Foredrag om Udstillingen i München, og i det udtalte han, at Udstillingen for ham faldt i to Dele, en østerrigsk sejrende og en overvunden tysk. I den østerrigske gjorde den glade florentinske Renæssance fra det femtende Aarhundrede sig gjældende, men i den tyske var der ingen Enhed, man traf een Stil i Gjenstandene fra München, en anden i dem fra Berlin, en tredje i dem fra Stuttgart o. s. v., og han satte ingen af disse »Stilarter« højt. Men dog er Uoverensstemmelsen mellem ham og Lessing mere tilsyneladende end virkelig, ti samtidig maa han indrømme, at den i Tyskland udenfor Østerrig stedfindende Fremgang — en Fremgang, hvis Tilværelse han ikke kan negte — er »eine Abspiegelung unseres österreichischen Fortschritts«. Tyskland fulgte med andre Ord Østerrigs Exempel.

Saaledes bekræfter da ogsaa han Renæssancens Fremskridt, og han gjør det egentlig saa meget eftertrykkeligere, som han er mærkværdig sikker paa, at den eneste Stil, Østerrig kan og vil bruge i sin Kunstindustri, er den italienske Renæssance. I den, skriver han, lever den muntre Stemning, den lette Livlighed, den maadeholdne, men dog smagfulde Pragt, der tiltaler vor Aand og fordres af vor Følelse. Østerrigs Valg af denne Stil hviler efter ham paa en sund, gjennem Historien og Kulturudviklingen logisk opvoxet Grund; den har derfor Fremtiden for sig her. Og saa inderlig elsker han sit Lands Kunstindustri, at han er vred over, at den ikke havde skudt nye Blomster siden Verdensudstillingen i Wien; hvad den sejrede med i München, var væsentlig, hvad man havde set i Wien 1873, men just derfor kan den i München sejrende Stil godt — saaledes som det her er forsøgt — oplyses ved nogle fra C. v. Lützows Værk *Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung* (Leipzig, E. A. Seemann) laante Træsnit.

Saaledes var det i 1876, og der er formentlig ingen Grund til at antage, at Udviklingen senere ikke skulde være bleven ført frem i det samme Spor, Direktør Lessings Ord i 1877 borge jo næsten for, at Industrimuseet i Berlin, der oprettet i 1868 først i 1881 er fremtraadt i sin fulde Skjønhed og Kraft, vil bevare Kontinuiteten. Det falder derfor næsten naturligt, at *Jakob Falke* i sit sidst i 1883 udkomne, dygtige Værk *Aesthetik des Kunstgewerbes* (Stuttgart, W. Spemann) udtaler, at Renæssancen træder mere og mere i Forgrunden, og skulde noget være paafaldende, maatte det efter de her givne Forudsætninger snarere være, at han, der staar som Repræsentant for Museet i Wien, ingensteds omtaler en paa Renæssancens Grund opvoxet fælles tysk Stil.

Saavidt er man altsaa ikke naaet endnu, og det tør næppe overses, at Falke i Almindelighed sætter Nutidens Opgave paa Kunstindustriens Omraade — Nutiden regner han fra Udstillingen i London 1851 — i at studere Alt, hvad der vedrører Fortidens Kunst, i ved dens Hjælp at faa Øjet op for Alt, hvad der er skjønt, ligesom Følelse for og Forstaaelse af Form og Farve, i at gjenopfinde og paa ny indføre tabte tekniske Fremgangsmaader, kort sagt i tilbunds at trænge ind i Fortidens Kunstindustri, baade den okcidentalske og den orientalske, for derved sluttelig at opnaa Dygtighed til at kunne komponere frit. Det er det ovenfor omtalte franske og engelske Standpunkt, som her, maaske noget nuanceret, synes at træde os imøde, men selv saaledes er det overfor Spørgsmaalet om en ensartet Stil snarere spredende end samlende. Hvor det hersker, har der ikke dannet sig en fælles Stil, og Tyskland er altsaa endnu ikke naaet saa vidt frem, som Dr. Lessing ønskede i 1877, og — vil det mon naa dertil? Forskjelligt synes at tyde paa, at et Omslag kan ske, ja muligvis er forestaaende, og vi skulle her bl. A. gjøre opmærksom paa Forhandlingerne ved de tyske Kunstindustri-Foreningers anden Kongres i München (September 1883). Arkitekt *v. Schmädel* fra München forelagde her følgende Resolution: »Die

Versammlung begrüsst das in den Leistungen unseres Kunstgewerbes sich mehr und mehr kundgebende Bestreben nach nationaler Eigenthümlichkeit und Originalität als ein Zeichen gesunder Entwicklung und erstarkten Nationalbewusstseins«, og ved denne Lejlighed stillede han Renæssancen i Forgrunden, men her blev han imødegaaet bl. A. af Baurath *Köhler* fra Hannover, og Resolutionen blev først vedtagen, efter at Repræsentanterne fra München selv havde maattet afvise Tanken om, at man ensidig ønskede at foretrække en enkelt Stil. Men skulde der om kortere eller længere Tid hæve sig Stemmer for f. Ex. Rokokoen som Kunstindustriens Alfa og Omega — og meget kan tale for, at det vil ske saaledes — vilde det formentlig være i høj Grad ønskeligt, at en saadan Strømning, der næppe kan herske længe, ikke aldeles bortskyllede det fornøjelige Renæssancegrundlag, som Tyskland nu i længere Tid med Østerrig som Udgangspunkt har bygget paa. Det ligger den forøvrigt vidt forskjellige Udvikling her i Landet nær, og hvorledes end Udfaldet bliver, ville vi sikkert hurtigt komme til at mærke det, ti hvad der sker i vort store Naboland, sender altid en Bølge ind over Danmark.

Tilsidst skal det endnu bemærkes, at Dr. Lessing ikke synes at se Faren i et Angreb fra Rokokoens Side, og, som ovenfor nævnt, er et saadant formentlig ogsaa kun forbigaaende, han frygter et Tilbagefald til den »vilde og uskolede« Naturalisme. En mægtig Forbundsfælle, skriver han i sine *Berichte von der Pariser Weltausstellung* 1878 (Berlin, Ernst Wasmuth), staar i saa Henseende rustet og væbnet i den japanesiske Kunstindustri, der synes at skulle faa en saa indgribende Betydning. For at hindre Tilbagefaldet, raader han til ikke vedblivende at studere Renæssanceformerne paa en saa exklusiv Maade, som det sker i Østerrig og næsten overalt i Tyskland, men ogsaa at lægge Vægt paa et saaledes ordnet Naturstudium, at der »direkt aus der Quelle« kan tilføres Renæssancen nyt sprudlende Liv.

Fig. 18. Laag i Limoges-Emalje af Hans Macht (Wien).

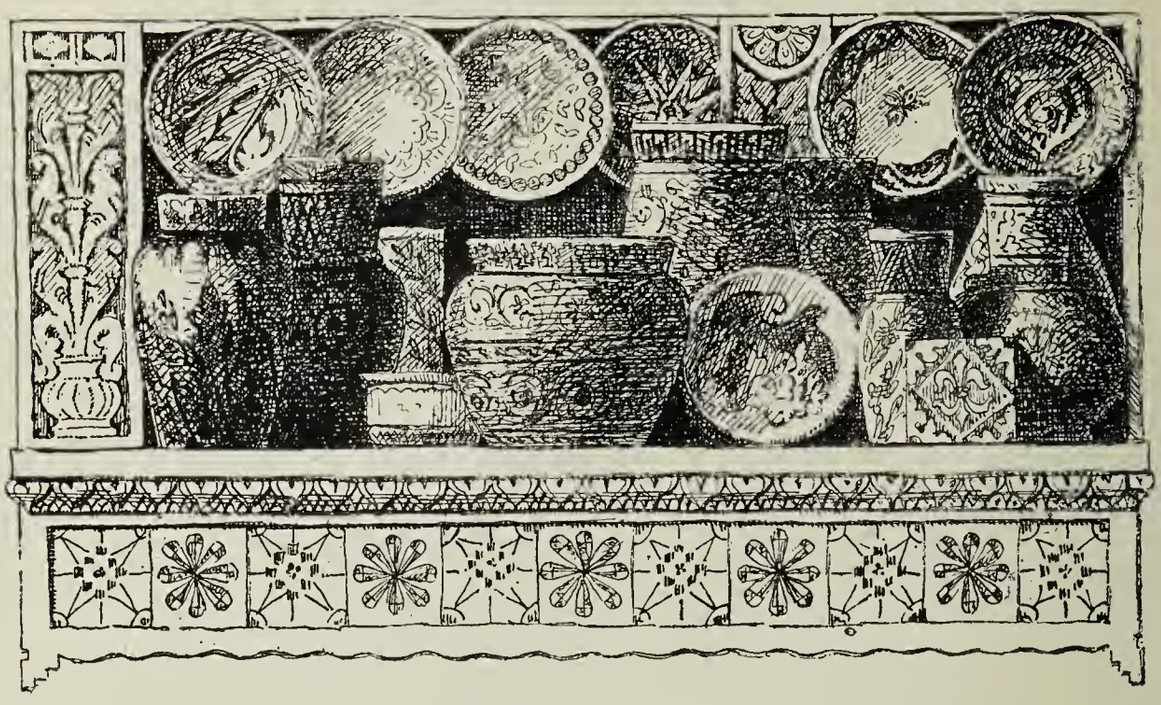


Fig. 19. Vignet, tegnet af Th. Bindesbøll.

Keramiske Forsøg.

Af **Thorvald Bindesbøll.**

Blandt de Industrier, som allerede vare kjendte i den graa Oldtid, hører utvivlsomt det almindelige Pottemageri. Materialet fandtes færdigt til Brug fra Naturens Haand og de primitive Brændinger har ladet sig udføre uden egentlige Ovne. Arbeider fra denne tidlige Periode vække endnu stadig vor Beundring, og samtidig med at vor vidt fremskredne Teknik vinder større og større Terrain, støttet af en høit udviklet Mekanik, gjør en betydelig Interesse sig gjældende overfor de primitive Arbeidsmaader, særlig de Omraader, hvor Haandens Gjerning endnu kan hævde sin Plads.

Jeg skal her kortelig omtale nogle Forsøg, der i det sidste Aarstid ere foretagne med almindelige, »begittede« Lervarer med indridsede Ornamenter, Italiens »Grafitto«. Fremgangsmaaden er meget simpel. Krukker og Fade dreies af slemmet Ler paa Pottemager-

Fig. 20. Frise til en Kamin, tegnet af A. Clemmensen.

hjulet; Pladerne klappes; naar de ere tilstrækkelig tørre, overtrækkes de med en tynd Pibelersmasse (Begitning), der tørres saa meget, at den let lader sig bortskrabe med en Pren, saaledes at Leret kommer tilsyne i Bunden, paa denne kan saa alle Slags Figurer og Ornamenter tegnes og skrabes ud. Herpaa glaseres Lervarerne og tørres, hvorefter

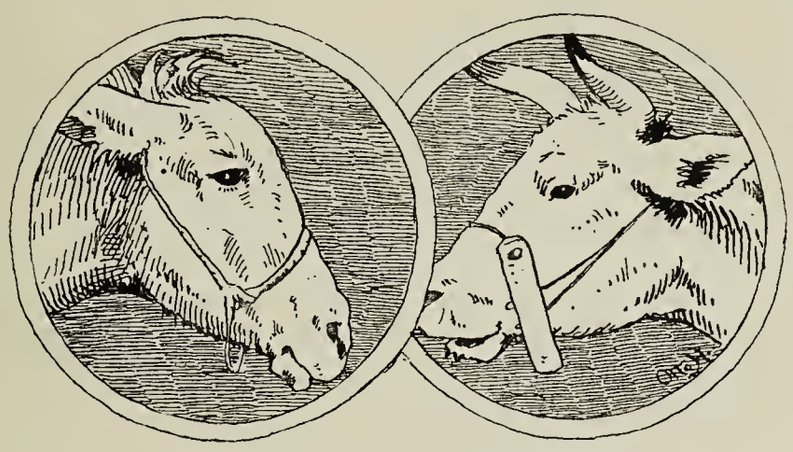


Fig. 21. To Fade, tegnede af O. Haslund.

Farverne paamales og det Hele brændes færdigt i een Brænding. Der er ved denne Fremgangsmaade opnaaet meget heldige Resultater. Vignetten Fig. 19 viser en Række Krukker og Fade, der allerede ere udførte og anvendte til dekorativ Brug. Desuden ere Pladerne med Gadenavnene paa Portpillerne ved Vor Frelsers Kirke udførte paa denne Maade for Professor *Hans J. Holm*, og Forsøg med Plader til Beklædning af murede Flader ere udførte for Professor *H. Storck*. Den afbildede Frise (Fig. 20) er bestemt

Fig. 22. Et Fad, tegnet af A. Jerndorff.

til en Kamin i det nye Raadhus i Roskilde, og ovenfor ses nogle af Figurmalerne *O. Haslund* (Fig. 21) og *A. Jerndorff* (Fig. 22) komponerede Fade.

Hvorvidt disse Arbeider vil gjøre sig mere eller mindre gjældende, kan naturligvis ikke afgjøres her, hvor det kun er Hensigten at henlede Opmærksomheden paa en Gren

af Lervareindustrien, der synes at kunne være en god Tumleplads for en Række gavnlige Forsøg. De ere blevne modtagne med stor Interesse af vore Kunstnere; en Omstændighed, der muligvis kan volde Hindringer, er, at Arbeidet fordrer et nøie Sammenarbeide mellem Fabrikant og Kunstner, idet Anbringelsen af Figurer og Farver ikke taaler at opsættes i flere Dage, men paa den anden Side er dette et saare gavnligt Forhold, som savnes ved indforskrevne Sager.

Initiativet til disse Arbeider skyldes Arkitekt *A. Clemmensen*, der efter Hjemkomsten fra en længere Studiereise henledte Opmærksomheden paa ovennævnte Fremgangsmaade og paa Muligheden af dens Anvendelse til Bygningsbrug. Han har selv anvendt den paa Murmester Schledermans Hus i Roskilde, hvis Façade er opført af røde Mursten. Prøver af Ornamenterne ses i Begyndelsesvignetten. Den faglige Bistand er ydet af Fabrikant *Wallmann* paa Utterslev Mark, der med stor Imødekommenhed har gjort Forsøg, og som det i praktisk Henseende gode Resultat udelukkende skyldes. Uden hans kyndige Hjælp var Sagen ikke bleven gjennemført, og Meddeleren kan ikke see rettere, end at disse Forsøg yde et Bidrag til at ophjælpe Lervareindustrien her i Landet og fortjene al mulig Paaskjønnelse.

Mindre Meddelelser.

Som sædvanlig siden 1879 har *det tekniske Selskabs Skole* i Juni ifjor udsat 10 kunstindustrielle Prisopgaver. Besvarelserne skulle inden førstk. 1. April indleveres i Tegning, Model eller udført Arbejde. Til Præmierne (Sølvmedalje og hæderlig Omtale) vil der i Aar kunne føjes et Pengebeløb som Bidrag til de med Arbejdets Udførelse hafte Udgifter. Aarets Opgaver ere: For *Guldsmede:* Et Bæger med ophøjede Ornamenter. Der henvises til Hildesheimer Fundet; — *Bogbindere:* Et Bogbind. Valget af Bogen er frit; — *Gørtlere:* en Lampet-Arm til et eller flere Gasblus; — *Snedkere:* et Skakbord; — *Malere:* en Frise til en Gymnastiksal, ikke under 30 T. høj; — *Sten-* og *Billedhuggere:* et Gravmonument, hvis Udsmykning betegner den Afdødes Livsstilling; — *Billedskærere:* det fuldstændige, heraldiske »Kjøbenhavns Vaaben« i Relief, største Udstrækning ikke under 36 T., eller en dekoreret Frise til en Dørindfatning, 54 T. lang og 10 T. høj; — *Modellerere:* et Stykke Ramme til et Maleri, ikke under 10 T. bred; — *Porcellænsmalere:* sex Desserttallerkener med varieret Dekoration; — *Lito-* og *Xylografer:* et med Guld og Farve rigt forsiret Begyndelsesbogstav (Initial), Forbilleder findes paa Skolen, eller Gjengivelse af en i friere Behandling gjennemført Tusch-, Kul- og Blyantstegning.

Tegneskolen for Kvinder, der ved Siden af at uddanne Kunstnerinder har ordnet en gjennemført kunstindustriel Undervisning, viste ved sin sidste aarlige Udstilling af Elevarbejder (i November 1884), at den stadig gaar glædelig fremad. Den italienske Majolikaindustri var ikke udøvet her i Landet, før Skolen bragte den frem. Paa dens Opfordring begyndte *Hermann Kählers* Værk i Næstved at bearbejde Spørgsmaalet om Glasur og Brænding, medens Skolen selv experimenterede med Farver og Malemaade, og Udstillingen viste, at dens Majolikaer — af hvilke nogle solgtes til *Kunstindustrimuseet i Kristiania* — nu kunne staa ved Siden af deres Forbilleder. Ogsaa med Hensyn til Anvendelsen af Farve paa Metal har Skolen gjort en Mængde Forsøg, ved sine Elever har den ordnet Form- og Farvefordeling, medens *V. Christesens Etablissement* har støttet den med sine tekniske Erfaringer. Forsøgene ere endnu ikke endelig afsluttede, men det har allerede vist sig, at Vanskelighederne ere langt større ved Plet end ved ædelt Metal. Ved Siden af de nævnte Gjenstande fandtes der endnu paa Udstillingen Broderier, Porteføljearbejder, udskaaret Træ, efterlignet (malet) Dekupørarbejde m. m., Alt efter originale Tegninger.

Som Aktstykker vedrørende den saa paatrængende Anbriugelse af vore Museer i nye, tidssvarende Bygninger kan nævnes (foruden den d. 24. September 1883 afgivne Betænkning af den d. 10. Juli 1879 nedsatte Kommission) det d. 5. December f. A. af

Kirke- og Undervisningsministeren i Landsthinget fremlagte Lovforslag med Motiver om at opføre en Bygning i Frugthaven ved Rosenborg til Maleri- og Skulptursamlingen, Kobberstiksamlingen, Mønt- og Medaljesamlingen samt Antiksamlingen. Omkostningerne herved ere beregnede til 2,200,000 Kr. Spørgsmaalet er ogsaa behandlet af Arkitekt *A. J. Råvad* i et lille Skrift: Om et Nationalmuseum (1884).

Til Marmorkirkens Udsmykning er der hos ti af vore Billedhuggere bestilt i Alt 18 Statuer, og for Fjortens Vedkommende kan det allerede siges, fra hvis Værksted de ville udgaa støbte i Zink, enkelte ere allerede færdige. Fra Hof-Zink- og Metalstøber *L. Rasmussen*: Paulus (C. Peters), Hieoronymus (O. Evens), Ambrosius (Axel Hansen), Bernhard af Clairvaux (G. C. Freund), og Wicliffe (Th. Stein); — fra Figurstøber *F. Holm:* Benedikt fra Nursia (H. Hoffmann), Polykarp (E. F. Ring), Johan Huss (Th. Stein) og Luther (Th. Stein); — fra Metalstøber *O. A. E. Schieltved:* Moses, Johannes den Døber, Atanasius og Irenæus (alle af Carl Smith); — fra *H. C. Lundqvist:* Augustinus (J. S. Gelert). — De fire Statuer, som endnu ikke ere tildelte nogen Støber, ere: Elias (H. Hoffmann), Peter (A. V. Saabye) samt Gregor den Store og Krysostomus (C. Peters).

Paa *P. G. Philipsens* Forlag forberedes Udgivelsen af en Fremstilling af den japanesiske Kunst ved *Karl Madsen* og en Oversættelse af Falkes Aesthetik des Kunstgewerbes ved *C. Nyrop*.

Zeitschrift für bildende Kunst (red. af Professor Carl von Lützow) begyndte i Oktober 1884 sin 20de Aargang, og dette Jubilæum fejredes ved en Udvidelse af Tidsskriftet. Med hvert af dets Numre følger der nu et *Kunstgewerbeblatt* under Ledelse af *Arthur Pabst*, der er ansat ved Industrimuseet i Berlin. I et Forord skriver deune, at Bladet ikke vil blive noget Fagskrift eller Mønsterbog for Kunsthistorikere eller Kunsthaandværkere, dets Opgave skal være at forøge den hos dannede Kunstvenner vakte Interesse for Kunstindustri og at udbrede saadanne Kundskaber i denne Retning, som nutildags maa regnes til almindelig Dannelse. Dets afvexlende Indhold oplyses ved gode Billeder (Træsnit, Ætsninger og Farvetryk). Man kan subskribere særskilt paa det. Forlæggeren er E. A. Seemann i Leipzig.

Efter at have bestaaet i fire Aar ophørte det ypperlige franske Tidsskrift *Revue des arts décoratifs* pludselig at udkomme i Juni 1884. I November s. A. viste der sig imidlertid ligesaa uformodet et første Hefte af femte Aargang med samme Redaktør som tidligere (Victor Champier), men medens Tidsskriftet hidtil var forlagt af Firmaet A. Quantin, er det nu overtaget af den for Frankrigs Kunstindustri saa virksomme Forening *Union centrale des arts décoratifs*. I det nævnte første Hefte gjøres der bl. A. nærmere Rede for Udbyttet af det Lotteri, som skal støtte Foreningens Bestræbelser for Oprettelsen af et Industrimuseum i Paris. I 1882 fik den Ret til at udbyde 14 Millioner Lodsedler à 1 Frc., og da Lotteriet blev trukket den 31. Juli 1884, var der solgt 11,400,000 Lodsedler. Af Gevinsterne, forskjellige Pengesummer til et samlet Beløb af 2 Millioner Frcs., faldt 770,000 Frcs. paa de ikke afsatte Lodsedler, og der erhvervedes derfor Tilladelse til et fornyet Salg af Lodsedler og en ny Trækning den 31. December 1884.

Baron *Davillier* har udgivet en lille Bog (*Les origines de la porcelaine en Europe*, Paris 1882), i hvilken han viser, at man meget tidlig i Italien har søgt at eftergjøre det kinesiske Porcellæn. Han nævner saadanne Forsøg i Venedig 1470 og 1520 og oplyser, at Hertugerne Alfons II. af Ferrara og Frans af Toskana arbejdede herpaa mellem 1560 og 1570. Hvorvidt Forsøgene lykkedes, er det vanskeligt nu at have nogen Mening om, da man som Regel ikke kjender vedkommende Mesters Recept og heller ikke hans færdige Produkt. I saa Henseende danue Hertug Frans' Forsøg imidlertid en Undtagelse, man kjender hans Recept og tror ogsaa, at der er bevaret nogle af hans Produkter, de ere mærkede med et F og en Kupelkirke. Der er Kaolin i dem, men ikke saa meget, at deres Masse kan betragtes som virkelig haardt Porcellæn.

I December 1881 blev der i Paris nedsat en Kommission, der paa Grund af talrigt fremkomne Klager skulde undersøge den franske Kunstindustris Forhold. Kommissionen har aflagt sin Beretning i 1884, og af den ser man, at Klagerne ere mauge. Der klages navnlig over, at Arbejderne ikke længer føle sig kuyttede til deres Arbejde, endskjønt deres Løn i de sidste 20 Aar har fordoblet sig, over at Arbejdslønnen er altfor stor, ligesom endelig over, at det gamle Lærlingeforhold er ved at forsvinde. Værkstederne blive af de nævnte Grunde tvungne til i voxende Maalestok at antage fremmede Arbejdere, navnlig Tyskere, hvad der hævner sig, da der herved uddannes Kræfter til Fordel for den stadig stigende udenlandske Konkurrence. Broderi- og Kniplingsfabrikanterne klage særlig over den republikanske Regeringsform og den kirkelige Industri over Tidens Vantro; der klages ogsaa over den treaarige militære Tjeneste. En stor Del Fabrikanter fordre som Modvægt høj Toldbeskyttelse, men væsentligt er Opmærksomheden henvendt paa Ungdommens Oplærelse navnlig gjennem kunstindustrielle Skoler baade i Almindelighed og for enkelte Fag, og nogle ville, at disse Skoler skulle forestaas af Staten. Det er interessant at se, at den franske Industri paa Grund af Tidernes Ugunst mere og mere kommer ind paa de Veje, som dens Overlegenhed ved Verdensudstillingen

i London 1851 allerede den Gang bragte Evropas andre Folk ind paa.

Porcellænsfabrikant *Ch. Ed. Haviland* i Limoges har i et lille Skrift *Les manufactures nationales et les arts du mobilier* offentliggjort en Del Breve til Direktøren for Statsporcellænsfabriken i Sèvres *Lauth*, hvori han fordrer, at Sèvres-Fabriken ligesom alle lignende franske Statsfabriker skulle omdannes til kunstindustrielle Uddannelsesskoler hver i sit Fag. Han vil ogsaa, at Staten skal arrangere aarlige kunstindustrielle Udstillinger og i det Hele stille sig i et lignende Forhold til Kunstindustrien som til Kunsten. Han er ikke tilfreds med, at Sèvres f. Ex. er forpligtet til at offentliggjøre de Resultater, dens Forsøg maatte føre til, og mener specielt, at Direktør *Lauth* har tøvet for længe med at meddele den private Industri Sammensætningen af den af ham udfundne nye Porcellænsmasse, der tillader Anvendelsen af den kinesiske røde og rødflammede Kobberglasur. Direktør Lauth holdt for en udvalgt Tilhørerkreds et Foredrag herom i sidste Efteraar.

I September 1883 afholdt Tysklands Kunstindustri-Foreninger en Kongres (den anden) i München. Paa den besluttede de at danne et Forbund (*Verband deutscher Kunstgewerbe-Vereine*). I Marts 1884 afholdt dette i Frankfurt a. M. sin første Delegeret-Forsamling, der bl. A. nedsatte Komiteer, der skulle beskjæftige sig med Spørgsmaalene om Export af tysk Kunstindustri og om den bedste Ordning af kunstindustrielle Konkurrencer.

Le truquage. Les contrefaçons dévoilées er Titlen paa en ifjor udkommen Bog af *Paul Eudel*, hvori han viser, i hvilken forfærdelig Grad Forfalskningen af navnlig gamle kunstindustrielle Gjenstande f. T. drives. Han benytter ogsaa Lejligheden til at fortælle forskjellige Anekdoter. Han oplyser saaledes, at det »Karl den Stores Scepter«, som Napoleon I. holdt i Haanden ved sin Kroning, som saadant er falsk, det er en Embedsstav fra det 14de Aarhundrede, og fortæller, at da Baron *Gustav Rothschild* en Gang i sin Bolig i Champs-Élysées havde afkjøbt en Englænder to gamle Sèvres-Vaser for $^1/_4$ Million, blev han umiddelbart efter ved et tilfældigt Besøg af en Kjender gjort opmærksom paa, at der forelaa en Forfalskning. Da Rothschild imidlertid ikke havde betalt kontant, men ved en Anvisning paa sit Kontor i Rue Lafitte og havde Aandsnærværelse til strax pr. Telefon at forbyde Anvisningens Udbetaling, var det ikke ham, der den Gang blev narret, men den engelske Sælger.

Til Oplysning om, hvad England anvender paa sin *Art Education*, kan det mærkes, at medens det i 1836 kun udgav 1,500 £ hertil, steg Summen navnlig efter Udstillingen i 1851 meget betydeligt, og dets sidste Aarsbudget var ikke mindre end 351 403 £ eller 6,325,254 Kr.

De *kunstindustrielle Udstillinger*, som i 1884 have vakt størst Opmærksomhed, er en Udstilling af ældre ungarske Guldsmedearbejder i Budapest, en Udstilling af orientalsk Keramik (væsentlig kinesisk og japanesisk Porcellæn) i Wien og den af *Union centrale des arts décoratifs* i Paris foranstaltede (8de) Udstilling omfattende kunstindustrielle Gjenstande af Træ, Sten, Glas og Ler. I Sommeren 1885 vil der blive afholdt en japanesisk Udstilling i Berlin og en international Udstilling af Metalarbejder (navnlig af Guld, Sølv, Bronce o. lign.) i Nürnberg.

Der *Verband meklenburgischer Gewerbevereine* har i Slutningen af 1884 stillet en Prisopgave, der gaar ud paa at fremkalde »mustergiltige gewerbliche Leistungen für einfache Zimmerausstattungen«. Det gjælder om at skaffe billige, men smukke Møbler for i beskedne Forhold levende Familier. Det nødvendige Møblement til en Dagligstue, et Soveværelse og Kjøkken maa ikke overstige 750 Rmk. Tegningerne skulle indleveres inden 1. Marts 1885.

Fig 23. Palissy-Bassin (Andrew Fountaines tidl. Samling). Fødderne formentlig senere paasatte.

Mester Bernard Palissy.

Af Dr. **F. J. Meier.**

Skjønt *Bernard Palissy*, »Pottemageren fra Saintes«, indtager en for sin Tid fremragende Plads paa mangfoldige af Aandens Omraader og baade som Naturkyndig og Skribent har skjelligt Krav paa at nævnes med Hæder ogsaa i vore Dage, — er det dog fornemmelig som Keramiker, som »Pottemager«, som Skaber af de navnkundige *figulines rustiques* og af den dem prydende glimrende Emaille, han har naaet frem til Navnkundighed. Det er i de efterfølgende Linier ogsaa kun »*le potier de Saintes*«, ikke Skribenten, Geologen, Fysikeren, Kemikeren Palissy, vi ville skildre.

Naar og *hvor* Palissy er født, vides ikke med Vished. Der er Sandsynlighed for, at han er kommen til Verden i Aaret 1510 i la Capelle-Biron i Nærheden af Agen i det sydvestlige Frankrig. Traditionen lader ham være Fattigfolks Barn; naar imidlertid henses til, at han ikke alene kunde læse, skrive, regne og tegne, — hvad de allerfærreste i de Dage ævnede, — men ogsaa besad saadanne Kundskaber i Geometrien, at han af Regeringen benyttedes som Landmaaler, — for slet ikke at tale om hans mangesidige Forfattervirksomhed, der vidner om en særdeles betydelig Aandsdannelse, — tør man næsten med Vished paastaa, at hans Forældre ikke have været fattige og uvidende Almuesfolk. Hans tidligste Ungdoms Historie er ganske ubekjendt; første Gang, han fremtræder for Forskerens Blikke, er han Glarmester, *verrier, peintre-verrier*.

Den Tids Glarmestere var noget ganske andet end vor Tids, som nøjes med at indsætte nye Ruder der, hvor Storm og Uvejr har søndret de gamle. I Middelalderen var Glarmesteren tillige *Glasmaler*, han gav Glasset disse glødende Farver, som straaler os i Møde fra de gothiske Kathedralers kjæmpehøje Vinduer, udskar det farvede Glas efter Kunstens strængeste Regler, føjede de udskaarne Figurer sammen til et Slags trans-

parent Mosaik, som i Glød og Farvepragt er af den uovertræffeligste Virkning, hvor naiv Anordningen af Figurerne i Rummet og hvor stiv end ofte Tegningen kan være. Denne Kunst er specifik middelalderlig og var allerede hendøende i Palissys Tid. I vore Dage er den til Dels levet op igjen.

Som Glaskunstner har dog Palissy intet gjort af Betydenhed, han udøvede kun denne Kunst for at leve. Efter paa sin Profession, som man nu vilde sige, at have gjennemrejst en stor Del af Frankrig, bosatte han sig i *Saintes*, Hovedstaden i den gamle Provins Saintonge. Her levede han i mange Aar, kummerligt nok, og giftede sig, og fik saa mange Børn, at han ofte i et Aar havde to Patteglutter. Under hans Ophold i Saintes kom hans mathematiske Kundskaber ham til Gode, idet han havde Lejlighed til at optræde som *pourtraiteur*, hvilket ikke vil sige Portrætmaler eller Portrættegner, men Landmaaler. I denne Egenskab blev han ogsaa anvendt af Regeringen, hvad der bragte ham i Forbindelse med adskillige indflydelsesrige Personer, noget, der senere blev ham af yderste Vigtighed.

En Gang fik han i Saintes at se en Kop eller Skaal af emailleret Ler eller Fajance. Dette Øjeblik var det afgjørende Vendepunkt i hans Liv. Havde han ikke faaet denne Kop at se, var hans Liv formodentlig henrundet som en anden simpel Haandværkers, han vilde sporløst være forsvundet i den store navnløse Hob. Tusinder kunde have staaet for dette Kar eller denne Kop uden at skjænke den videre Opmærksomhed, Forsynet, Skæbnen, om man vil, eller Tilfældet, det samme Tilfælde, som bragte Bøttcher til at opfinde Porcellænet, Newton til at finde Tyngdeloven, Galilei Pendulsvingningernes Ligetidighed, vilde, at Palissy, en af Datidens dybeste Tænkere og mest energiske Aander, fik den for Øje, — og hvad der resulterede heraf, skulle vi strax faa at se.

Den emaillerede Kop lod Palissy hverken Rist eller Ro. Hvor var den kommen fra? Hvem ejede den? Dette kan ikke afgjøres med Bestemthed. Formodentlig var den et Stykke Arbejde fra Alfons af Estes Fajancefabrik i Ferrara og bragt fra Italien af en fransk Adelsmand, Hr. *de* Pons. Hvorom alting er, dette emaillerede Kar kom ikke mere ud af Palissys Tanker, han vilde, han maatte gjennemtrænge Hemmeligheden, der hvilede over Fabrikationen af dette Stykke, — thi i de Dage, og baade før og senere, rugede man over slige tekniske Hemmeligheder som Drager over Skatte, de med Tilvirkningen af Majolika, af Porcellæn, af Glasvarer beskjæftigede Arbejdere bevogtedes som Statsfanger, at de ikke skulde echappere og bringe Kunsten til andre Lande: Bøttcher, Meissnerporcellænets Opfinder, blev holdt fangen til sin Død, for at han ikke skulde flygte med sin Opfindelse, Brødrene Eller fra Nürnberg, som i 1688 grundede Stentøjsindustrien i *pottery*-Distriktet i England, omgav deres Fabrik med himmelhøje Mure og benyttede kun aandssvage Personer som Arbejdere der, at ikke deres Fabrikationshemmeligheder skulde blive forraadte, i 1754 udsendte de venetianske Statsinkvisitorer lejede Snigmordere efter to fra Værkerne paa Øen Murano flygtede Glasarbejdere, og endnu i den nyeste Tid holdt Kühn i Meissen sin Opfindelse af Glandsforgyldningen uden Polering paa Porcellæn (1830) hemmelig med største Haardnakkethed. Ogsaa Palissy stræbte at holde Fremgangsmaaden ved Tilvirkning af sin Emaille hemmelig, — da han endelig havde fundet den.

Et Par Ord om Glasur og Emaille paa *keramiske* Gjenstande. Taget i al Almindelighed er Glasur og Emaille et og det samme: et glasagtigt Overtræk eller Fernis indbrændt paa et fast Legeme, Excipienten, for at forskjønne og beskytte denne. Dette glasagtige Overtræk kan ved opløste Metalsalte farves, gjøres mere eller mindre gjennemsigtigt eller fuldstændig opakt (uigjennemsigtigt). Medens nu Nogle belægge ethvert saadant *gjennemsigtigt* Overtræk med Navnet *Glasur*, kalde Andre enhver Glasmasse, *gjennemsigtig eller ej*, farvet og anvendt til Beskyttelse og Forskjønnelse af keramiske Gjenstande, *Emaille*, medens atter Andre, og det vel de Fleste, ved Emaille forstaa ethvert ved Tin-

oxyd, Antimonoxyd el. lign. *uigjennemsigtiggjort* Glasflus anvendt paa samme Maade. I denne sidste Betydning tages Ordet »Emaille« i det følgende.

At *glasere keramiske* Gjenstande har Menneskene forstaaet sig paa lige fra Verdens allerældste Dage, at *emaillere* dem er derimod en betydelig yngre Opfindelse, og om denne Kunst end maaske kan have været kjendt af Perserne og andre af Orientens Folkeslag, var det dog først ved Araberne, den kom til Europa, — hvor man allerede i Aarhundreder havde forstaaet at emaillere *Metaller*, — først til Spanien, hvor den Rejsende endnu i Sevillas Alkazar og i Granada beundrer de uforlignelige Azulejos og Vasen fra Alhambra, og derfra over Mayorka til Syditalien. Herfra, og fra Byzanz, udbredte Kunsten sig hurtigt over hele Italien, hvor *Majolikaen* (af Mayorka) snart naaede en høj Grad af Blomstring, og hvor Luca della Robbia blev navnkundig ved sin hvide tinholdige Emaille. Det er muligt, skjønt næppe rimeligt, at Luca's Kunsthemmelighed af hans Efterlignere og Efterfølgere kan være bragt til Frankrig, men det synes i al Fald, at hans Fremgangsmaade var fuldstændig ukjendt eller gaaet fuldstændig tabt i det nævnte Land, da Palissy fremtraadte. Han saa Emaillen paa det tidtnævnte Kar, hvorledes denne Emaille var bleven til, det var ham som alle ubekjendt, han maatte opfinde sin Emaille selv, og det gjorde han ogsaa.

I sin Afhandling *l'art de terre* giver han en gribende Skildring af sin rastløse Higen og Stræben efter at finde den Hemmelighed, han vilde udgrandske, en Geniets Kamp mod Alt og mod Alle, mod Armod og Elendighed, mod Had og Bagvaskelse, mod Spot og Haan og Skadefryd, mod ondskabsfulde Naboer og ubarmhjertige Kreditorer, mod huslige Kvaler og Sorger, mod Skuffelser og Ydmygelser af enhver Art; en Kamp, som han kæmpede i femten lange Aar, til han endelig vandt Sejr og med et Slag fra en forrykt Drømmer og taabelig Fantast forvandledes til en navnkundig Mester, hvem hans Landsmænd endnu den Dag i Dag, efter halvfjerde hundrede Aars Forløb, kalde *une des plus pures, des plus belles gloires de la France.* Vi kunne ikke følge ham Skridt for Skridt paa denne hans Tornevej, men Hovedstadierne i hans Opdagelsesrejse ud i det Ubekjendtes Region maa vi dog notere.

Det var, som sagt, i Saintes, henad 1540 til. En Gade langs Charentefloden, der løber forbi denne By, bærer endnu hans Navn. Palissy grubler og grubler. Han kjender ikke det mindste til de Stoffer, hvoraf Glasurer og Emailler sammensættes, han har end aldrig, efter sit eget Udsagn, set plastisk Ler. Han kjøber Lerkar, støder og pulveriserer forskjellige Stoffer, som synes ham skikkede til under Ildens Paavirkning at kunne danne en Emaille, som den hvide, der pryder hint Kar, der aldrig er ude af hans Tanker, han blander disse Stoffer i forskjelligt Forhold og overstryger sine Lerkar med disse forskjelligt sammensatte Blandinger. Han bygger sig selv en Ovn, saa godt han kan. Men han har ingen Idé om, hvor stor eller lille Varmegrad der udfordres til at smelte Blandingerne, den ene Brænding mislykkes efter den anden, Stofferne ville ikke smelte, han skyder Skylden paa Stofferne, som ikke maa være rigtig valgte, i Stedet for paa Ovnen, der ikke kan udvikle Hede nok, han tager nye Stoffer, foretager nye Blandinger, brænder atter og atter, forgjæves og atter forgjæves!

Efter nogle Aars frugtesløst Arbejde indser han, at hans Ovn ikke duer. Han tager 3—400 Potteskaar, overstryger dem med 3—400 forskjellige Blandinger af Glasurstoffer og formaaer Pottemagerne i den nærliggende Landsby la Chapelle-des-pots til at brænde dem i deres Ovne. Forgjæves! Stofferne ville ikke smelte! Forsøgene gjentages to, tre, fire Gange, forgjæves, bestandig forgjæves! Han gaar bort med Fortvivlelse i Hjertet, forfulgt af Pottemagernes Spot og Haanlatter.

Borgerne i Saintes begynde at hviske om, at Mester Bernard har tabt Forstanden eller søger om de Vises Sten. I hans Hus er der ikke en Krumme Brød, hans mange

Børn jamre sig af Sult, Hustruen græder. Palissy opgiver sine Forsøg, Nøden tvinger ham dertil. Til al Lykke kommer der kongelige Kommissærer til Saintes og unde ham nogen Fortjeneste ved Landmaalerarbejde. Efter et Aars Tids Forløb kommer Palissy tilbage til sit Hjem og — staar atter for den emaillerede Kop.

Fig. 24. Rustikt Palissy-Fad (Musæet i Louvre).

Han begynder paany, hvor han slap. Han indser, at Pottemagernes Ovne heller ikke have havt den fornødne Hede, han vil prøve Glaspusternes. Han slaaer 36 Lerkar til Skaar, overstryger ved Hjælp af en Pensel disse Skaar med mere end 100 forskjellige Kompositioner af Emailleæmner og bærer selv det hele paa sin Ryg til Glashytterne i en

nærliggende Landsby, som endnu hedder la Vieille-Verrerie. Efter en lang kvalfuld Nat tog man hans Potteskaar ud af Ilden, der var mere end 300 Skaar i alt, paa et af dem ser han med unævnelig Glæde, at hans Droguer til Dels ere smeltede, der havde paa det usle Skaar dannet sig Spor af Emaille: han havde fundet Enden af Traaden, han var paa den rette Vej, efter mange Aars haabløs og fortvivlet Søgen havde han naaet den, Begyndelsen var gjort!

Men der var endnu langt til Enden. I to eller tre Aar gjør han ikke andet end vandre fra Saintes til Glashytterne med en Sæk Potteskaar oversmurte med Glasuræmner paa sin Ryg og tilbage igjen med Fortvivlelse i Hjertet. Alle hans Kombinationer ere forgjæves, alle hans Kompositioner fejlslagne, alle hans Brændinger mislykkes. Endelig, nær ved at opgive ethvert Haab, beslutter han sig til endnu et Forsøg, det sidste, det uigjenkaldelig sidste! Trehundrede Skaar indføres i Glashyttens Ovn, efter fire Timers Forløb tages de ud, — et af dem er overtrukket med en straalende, spejlglat, taalelig hvid Emaille. Ved at se det følte han sig, siger han selv, som et ganske nyt Menneske.

Nu var han altsaa sikker paa *Muligheden* af at skabe en Emaille, det var allerede et stort Fremskridt. Nu gjaldt det om at finde og fastslaa Principerne for Fremgangsmaaden ved Fremstillingen af Emaillen, fastsætte Masseforholdet mellem Stoffets forskjellige Bestanddele, naa frem til en sikker og regelbunden Fremgangsmaade. Der maatte experimenteres endnu Gud véd hvor længe. Han maatte have sig en Ovn selv.

Hvor skulde han faa den fra? En Ovn koster Penge at bygge, og Palissy ejede næppe nok til det tarveligste daglige Brød. Laane? Hvem vilde laane ham Penge, ham, den vanvittige Drømmer, den afsindige Fantast, den udtærede, pjaltede Stakkel, hvem Gadedrengene, der ikke kjende til Medlidenhed, forfulgte med Spot og Piben, naar han vovede sig ud af sin Hule! Teglbrændere, Murere, Haandlangere, hvad havde han at betale dem med?

Palissy giver sig til at stryge Sten, han bærer dem hjem Snes for Snes paa sin Ryg, han lædsker selv sin Kalk, han murer, saa godt han formaar og efter sin bedste Indsigt. Efter otte Maaneders strengt Arbejde er hans Ovn færdig.

Han kan ikke mere nøjes med Potteskaar, han maa experimentere mindst med hele Kar. Kar koste Penge, og hans sidste Skilling er opbrugt. Han maa lave sine Kar selv. Han lærer Lerets eminente plastiske Egenskaber at kjende, han begriber, hvorledes det skal behandles, han anskaffer sig en Drejeskive og lærer sig selv at benytte den. Han bliver Pottemager. Naboer og Gjenboer spotte den Afsindige, og — nu er »*le potier de Saintes*«, Pottemageren fra Saintes, Palissys Hædersnavn overalt i Frankrig.

Potter, Kar, Vaser, Skaale ere færdige. Nu drejer det sig om Emailleæmnerne! Det var den hvide Emaille, den, der prydede hint Kar, som aldrig var ude af hans Tanker, han havde med Henrykkelse set noget, der lignede den paa et eneste af de mange Potteskaar, han havde brændt i Glasværkets Ovn, det var den, han vilde fremstille. Han pønser og grubler og raadspørger sine Optegnelser og komponerer og kombinerer, en hel Maaned igjennem staar han ved sin Morter, støder, pulveriserer, blander, overstryger Kar, Vaser, Fade med sine Emailleæmner. Endelig tænder han Ild i Ovnen. En hel Uge igjennem staar han der, Dag og Nat, og passer Ilden og spejder og prøver, om ikke Stofferne smeltede — — Nej, de smeltede ikke! Han iler til Morteren paany, støder, blander efter et andet Forhold, sætter nye Kar i Ilden, fyrer paany, stærkere end før, ser med forvildede Blikke ind i Baalet . . . Stofferne smeltede ikke! Heden maa ikke være stærk nok, Ilden maa have mere Næring! Han fyrer og fyrer. Endnu intet! Han kaster det sidste Brændestykke i Ovnen, iler ud i sin lille Have, river Espalierlister og Stolper ned og kaster dem paa Baalet . . . Nej, endnu intet! Han oprykker Træer og Buske, paa Ilden med det altsammen! Han kaster Stole, Borde, sit, sin Hustrus, sine Børns Senge-

steder paa Baalet — endnu intet Spor af Glasur! — — Han griber ude af sig selv en Jernstang, han opbryder Bræddegulvet i sin Stue og kaster Træstumperne i Ovnen! Kone og Børn hyle og skrige, Naboer og Gjenboer ile til for at lægge den Vanvittige i Bolt og Jern — — men, foran den glødende Ovn staar Palissy med glædedrukne Blikke, han har just trukket Prøveskaarene ud, hans Droguer smelte, Karrene derinde straale og glimre, overdragne med den herligste Emaille, klar og glat som det fineste venetianske Spejlglas! Efter femten Aars lang og kvalfuld Kamp havde han sejret!

Men, der var endnu meget tilbage at gjøre. En taalelig hvid Emaille var funden, men *hans* Kar maatte straale i broget Farveglands. *Han* var ikke en almindelig Pottemager, *hans* Værker maatte smykkes kunstfærdigen med Arabesker og Blade og Blomster, med Menneske- og Dyreskikkelser, med Stene og Koraller, med Krybdyr og Firben, blive et helt lille keramisk Billede af Plante- og Dyrelivet ved den santoniske Bugt, den han kjendte bedre end nogen, hvor han paa sine Landmaalerexkursioner havde studeret hver Vig, hvert Aaløb, hver Strand- eller Flodbred, Han vil i det føjelige Ler afbilde Naturen, gjengive dens lavere Dyre- og Planteformer med en Nøjagtighed, saa at Vorherres Firben, som han selv siger, skal komme og beundre dem, hans Haand har dannet af Ler, han vil i sit Værksted afbilde den menneskelige Skikkelse, saaledes at de, der se hans Haands og hans Aands Skabninger for første Gang, »skulle tage Hatten af for dem og hilse paa dem«. Han vil opfinde alt, Emaille, Farver, Former, Udsmykning, Stil. Han vil afbilde det hele Jorderig, med Okeanosstrømmen i Midten, opfyldt af alskens Kryb fra det vaade Element og med den nærende Jord paa begge Sider, Jorden med dens Græs og Urter, dens Orme og Snegle og Sommerfugle og allehaande Insekter. For ikke at fejle, naar han afbilder Naturen, tager han Naturen selv og gjør sine Forme over den. Han gyder Gibs over Græs og Urter, over Stene og Koraller, over Reptilier og Insekter, og skaffer sig saaledes Forme af yderste Nøjagtighed. Hans Fremgangsmaade er følgende: han tager en Skaal eller et Fad af Tin, og paa dets Spejl (Bund), Hulkehle og Fane (Rand) fastklæber han med venetiansk Terpentin alskens Blade, Forsteninger, Smaastene fra Flodlejet osv. Paa denne Bund fastgjør han derpaa sine *petits bestions* eller Smaadyr, han tager Firben, Snoge, Fiske, Frøer, Sommerfugle, alskens Insekter, fæster dem til Bunden ved fine Traade, som han fastgjør ved at trække dem gjennem fine Huller, han med en Syl har boret gjennem Tinfadet; han ordner, arrangerer, retter lidt paa et Blad hist, paa en Kvist her, lægger Snogens langstrakte Krop i gratiøse Bugtninger, giver Firbenets smidige Legeme og Hale det karakteristiske Sving, og naar alt er, som han vil det, gyder han et Lag Gibs over det hele og skaffer sig saaledes en Form efter sit Hjerte. Paa denne Maade ere de navnkundige *figulines rustiques*, som fremfor alt andet ville bringe Palissys Navn til den seneste Efterslægt, blevne til.

Men han maa kæmpe endnu mangen haard Kamp, inden han naaer saa vidt. Hans Armod er endnu bestandig lige stor. Han hyrer en Pottemager til at hjælpe sig med Lerets Slemning og Behandling, men han vover ikke at sætte Pottemagersvenden ved sit usle Bord og maa lade ham bespise i Værtshuset for endelig, ude af Stand til at betale ham hans Arbejdsløn, at se ham drage bort medførende Palissys sidste Kjortel som Betaling. Han maa have en anden og større Ovn. Med overmenneskelige Anstrængelser nedbryder han den gamle og bygger en ny med sine egne Hænder. Men alt dette har kostet Penge, Palissy har maattet gjøre ny Gjæld uden at have kunnet betale den gamle, og hans Gjældsherrer unde ham hverken Rist eller Ro. Den Ulykkelige beder og bønfalder om Frist og Overbærelse og giver Anvisning paa Udbyttet af en ny Brænding. Der var Kar og Fade og skjønne Medailloner, han selv havde modelleret. Man aabner Ovnen — ak! — alt var fordærvet. Droguerne vare smeltede, Emaillen blank og glimrende, men Ildens Magt havde bragt de i Murkalken værende Flintestene til at springe i

tusende Stykker, alt, Kar, Fade, Medailloner, sad fulde af Flintstykker. Men selv i denne Tilstand vare de dog af saadan Skjønhed, at man forbausedes derover og vilde afkjøbe ham dem til nedsat Pris. Men hvad vilde Efterverdenen tænke om ham, hvis han lod saa mangelfulde Arbejder udgaa fra sit Værksted? Hellere lide Sult og Nød, Spot og Forhaanelse! Han griber en Hammer og knuser alt til Støv.

Pint og forfulgt kaster han Keramiken bort og griber igjen fortvivlet til sit Glasmaleri. Han tjener nogle faa Dalere og iler tilbage til sin Ovn og sine Droguer. Han gjør en ny Brænding. Han aabner Ovnen: alt er fordærvet, Ildens Voldsomhed har sat Asken fra Baalet i Bevægelse, hans Emaille sidder fuld af Flyveaske og Kulpartikler.

Derpaa opfandt Palissy *Kapslerne, les lanternes,* som han kalder dem, Lerhylstre, i hvilke Karrene indsattes i Ovnen, og som umuliggjorde en Katastrofe som den sidste. Men de følgende Brændinger vare desuagtet ikke synderlig heldigere: én Gang fik Karrene for meget, en anden Gang for lidt, én Gang vare de brændte for til og raa bagtil, én Gang var Emaillen for tyk, en anden Gang for tynd, desuden ævnede han endnu kun at fremstille den *hvide* Emaille — og det endda daarligt nok, — han vilde jo ogsaa fremstille den i Farver. Men hvorledes finde disse Farver? Hvad skulde han benytte for at lave grønt og blaat og brunt? Og hvis nu Farverne changerede i Ilden? Og hvilken Varmegrad krævede slige Farver? Lige saa meget eller mere eller mindre end den hvide Emaille, end Excipienten? Hvor meget mere eller mindre? Krævede de alle lige stærk Varme for at smelte? Eller krævede maaske brunt mere end blaat eller blaat mere end grønt? Og hvad skulde han gribe til for at skaffe en Varmegrad, der paa én Gang passede for disse Farver, for Emaillestofferne, for Karrene selv?

Den stakkels Palissy var ikke Kemiker. Nu vel, han følte Nødvendigheden af at studere Kemi, — om man ellers kan tale om Kemi i de Dage, — vel ikke af Bøger, men praktisk. Han kaster sig med Iver over Studiet af de forskjellige Farvestoffers Natur og Egenskaber, han støder, pulveriserer, blander, komponerer, kombinerer, harmoniserer Farvenuancer i det uendelige og vover sig endelig langt om længe til en ny Brænding. Denne Gang er det nogle af disse *rustiques figulines*, hvis Tilblivelsesproces vi nys have skildret, der indsættes i Ovnen. Den aabnes, — — ny Sorg og Skuffelse: ikke alle Emaillestofferne havde været smeltelige ved samme Varmegrad, en Del af Emaillen var derfor god, en Del slet, en Del klar, en Del forbrændt, Farverne vare changerede i Ilden, det grønne paa Firbenenes Legemer var brændt fordærvet, før det brune paa Snogene havde faaet Hede nok, og Farverne paa Krebs og Skildpadder og Snoge var smeltet, medens det hvide Emaillestof endnu var uforandret af Ilden. Den stakkels Palissy var Fortvivlelsen nær. Hans Hustrus Jammerklager og Bebrejdelser forbittrede ham Opholdet i det usle Hjem; forlod han sin Hule, pegede man Fingre ad ham paa Gaden og raabte Spottegloser og Skjældsord efter ham. »Jeg var bespottet og foragtet af alle«, melder han selv.

Imidlertid, Tiden, som gik, bragte ham vel nye Sorger, nye Skuffelser, men førte ham dog gradvis nærmere til Maalet. Han laborerede og experimenterede bestandig videre; efterhaanden lykkedes hans Brændinger bedre, han fik endog lidt ind ved Salget af nogle af sine Arbejder: Statuetter (?), Kar, Medailloner. Han fik lidt Penge til Laans hist og her, en Nabo forærede eller laante ham nogle gamle Brædder og Planker, og af disse byggede han sig et Skur til sine Lerkar, som hidtil ofte vare blevne ødelagte af Regn og Storm og Frost. Han var endnu stedse ene om hele Arbejdet, han trællede og sled Dag og Nat ved sin Morter, ved sin Drejeskive, ved sin Ovn, ofte var han styrtefærdig af Udmattelse, ravede af Dødstræthed, »som om han kunde være drukken af Vin«, — men, han gik fremad, bestandig fremad. Hans *figulines*, — om disse mere siden, — begyndte at vække Opsigt, der kom Kjøbere til ham, der begyndte saa smaat at blive

Efterspørgsel om hans Arbejder, og de, som før havde spottet og haanet ham, sadlede om og begyndte at tale i en anden Tone.

Fig. 25. Firbens-Fadet (Gustave Rothschilds Samling).

I 1549 bragte hans Stjerne ham i Bekjendtskab med en mægtig Stormand, *Anne af Montmorenci*, Konnetable af Frankrig, der var kommen til de vestlige Provinser for at dæmpe et Oprør der, og dermed forandredes Palissys Skæbne som ved et Trylleslag. Montmorenci erkjendte i ham en udmærket Mester, tog ham med sig til sit Slot Ecouen for at sysselsætte ham der, og efter ikke lang Tids Forløb kom Pottemageren fra Saintes i Relation til selve det franske Hof og blev yndet af Dronning Katharine af Medici.

Hvad Palissy har udført i Ecouen, kjendes ikke med Vished, og hvad der tilskrives ham, er maaske ikke hans Værk. Han gjorde en Grotte i Slotshaven, men den er forlængst borte, og man har kun en yderst lakonisk Beskrivelse af den, af Palissy selv. *Grotter*, hvorved man ikke maa tænke sig noget som vor Tids Havegrotter, som den i Frederiksberg Have f. Ex., vare meget i Brug den Gang. I Meudon var der en saadan, af hvilken Ronsard i sin tredie Eklogue giver en poetisk Skildring: et Slags halvtunderjordisk Lysthus, indhugget i Klippen, udstyret med Søjler og Smaataarne, brolagt med forskjelligfarvet Porfyr, prydet med Frontspids med kanellerede Søjler, med Kapitæler og Arkitraver og Friser og Kornicher, med Guirlander og Akanthusblade i Sten, med Marmorstatuer og Figurer og Malerier og Billeder i Guldfarve og Azur osv. Palissys Grotte i Ecouen var ganske anderledes, det ved man, men *hvorledes* den var, det ved man ikke. Den var, som det synes, anlagt i en kunstig Klippe, der var tilhugget og malet og glaseret i forskjellige Farver; den laa i en af Havens Alleer og maa have indeholdt et eller flere Vandspring, da den fik Vand fra to nærliggende højtliggende Kilder. Palissy gjorde iøvrigt flere andre Grotter andensteds.

Fig. 26. Rustik Kande (Salomon Rothschilds Saml.)

Disse Arbejder vedkomme os imidlertid ikke her, hvor vi kun have at gjøre med »Pottemageren« Palissy. Konnetablen sendte efter nogen Tids Forløb Palissy tilbage til Saintes, hvor han havde ladet et Værksted indrette for Mesteren i et af Byens Fæstningstaarne,

som stod der, hvor nu Café de la Couronne ligger, og her var det nu, han skabte sine *figulines rustiques*, som vi tidligere lejlighedsvis have nævnt.

Navnet *figulines*, — som ikke maa forvexles med *figurines*, Smaafigurer, — kommer af det latinske Adjektiv *figulinus*, hvad der hører til en Pottemager, og Palissys *figulines rustiques* betyder altsaa Kar af Ler prydede med Afbildninger af Naturgjenstande. Det er disse Kar, der mere end noget andet have bragt hans Navn Udødelighed, paa dette Felt er han ganske enestaaende, i enhver Henseende individuel, absolut original, alt her er hans eget: Form, Stof, Emaille, Farve, Dekoration, intet som helst af det er gjort førend af ham, intet laant andet Steds fra. Naar Tyskere og andre have villet gjøre ham til Lærling af den nürnbergske Keramiker *Hirschvogel*, da staar dette i den bestemteste Modstrid med den omstændelige Beretning, han selv har givet om sine Forskninger og Arbejder, hvor han udtrykkelig siger: »Jeg har aldrig havt nogen Læremester«, og et andet Sted: »Jeg søgte Emaillen som en Mand, der famler om i det tykkeste Mørke.«

Fig. 27. Frugtskaal (Musæet i Louvre).

I al Almindelighed kunne disse *figulines rustiques* karakteriseres saaledes: de ere kun Skuestykker, ikke Brugsgjenstande; de have som oftest Form af Fade eller Bækkener, stundom dog ogsaa af Bægere og Gydekander; de ere af middelmaadig Størrelse, yderst sjælden over en Alen i Længden. *Massen*, hvoraf de bestaa, er flere Gange analyseret.

Brongniart og Salvetat angive:	
Kiselsyre	67,50
Ren Lerjord	28,51
Kalk	1,52
Jernoxyd	2,05
Spor af Alkali	
Svind	0,42
	100

Bruno Kerl:	
Kiselsyre	67,50
Lerjord	28,51
Kalkjord	1,52
Jernoxyd	2,05
Svind	0,42
	100

Paa Grund af Massens ringe Kalkholdighed bruser den ikke op med Syrer, den revner ikke, selv ikke i den voldsomste Ild, den er overordentlig haardtbrændt, er fuldstændig usmeltelig, — medens Majolika og de andre Fajancer i stærk Ild smelte sammen til grønlige eller brunlige glasagtige Masser, — den er fuldstændig uigjennemtrængelig for Vand, Damp, Lys, Luft, af en lidt smudsighvid Farve, omtrent som Pibeler, lysere end de andre franske og italienske keramiske Stoffer fra den Tid og som Regel af en langt betydeligere Vægtfylde end disse, hvilken sidste Egenskab dog ikke er aldeles konstant, men afhænger af Massens Ensartethed og den stærkere eller mindre stærke Brænding.

Trods Excipientens yderst ringe Kalkholdighed og den haarde Brænding holder den dog *Emaillen*, uden at denne skaller af. Palissys Emaille er fin, klar, yderst jævnt fordelt over det hele, hans *hvide* Emaille naaer dog ikke Mezza-Majolikaens glimrende perlemorsagtige Hvidhed; han synes at have havt to Emaillekompositioner: en særdeles haard (tinholdig), som yderst vanskelig lader sig ridse af Staal, og en anden finere, noget blødere (blyholdig), mere gjennemsigtig, lidt gulagtig, og som dog ogsaa endnu kun vanskelig lader sig ridse. Om sin Emailles *Bestanddele* udtaler Palissy sig med megen Reservation og siger kun: den bestaar af Tin, Bly, Jern, Staal, Antimon, Kobber, Sand, »*saphre*«, — hvad der maa forstaas herved, formaar jeg ikke med Vished at sige, — Sodaurt (salicor), Vinbærmeaske, Blykalk og Périgordsten. Efter denne Recept vilde det være umuligt at eftergjøre hans Emaille, hvis ikke vor Tids Kemi havde formaaet at udgranske den Hemmelighed, han vilde skjule under sin gaadefulde Recept, ligesom Luca della Robbia efter Sagnet skjulte Opskriften paa sin Emaille i Hovedet paa en af sine Madonnaer. Nu[1] tager man:

Tinoxyd og Blyoxyd	44
Mønne	2
Sand fra Decize (ved Nevers)	44
Søsalt	8
Alikante-Soda	2
	100

Forholdet mellem disse Stoffer, navnlig mellem de to anvendte Oxyder, varierer en Del efter den større eller mindre Haardhed, der ønskes. Jo mere Tinoxyd, des større Haardhed og Uigjennemsigtighed.

Pallissys Emaille er ikke aldeles fri for Blærer og Haarridser, hvilke sidste under Loupen, — undertiden ogsaa for det ubevæbnede Øje, — ofte danne et helt fint Net, hvad der minder noget om det kinesiske Porcellæn. Hans Palet har ikke mange *Farver*, som jo da overhovedet Emaillefarverne kun ere faa. Ved Hjælp af Metaloxyder — Antimon-, Kobalt-, Kobber- og Manganoxyd, — skaber han graablaat og indigoblaat, gulgrønt og smaragdgrønt, rent gult, smudsighvidt og violetagtigt brunt, derimod kan han hverken fremstille rødt eller sort eller rent hvidt. Skjønt han saaledes i denne Henseende ikke har meget at virke med, er Staffagen i hans *figulines* varieret med saa megen Smag og Aand, Farverne saa smigrende for Øjet, naturtro og harmonisk anordnede, at han undgaar al Monotoni. Hans Farver ere i Regelen særdeles dybe og mættede, Spejlet (Bunden) af hans Fade er sjælden ensfarvet, endnu sjældnere hvidt — som et i Sèvres af 52 Centimeters Længde, — som Regel spættet eller spraglet af to eller tre Farver. Han forstaar ogsaa at blande Emaillefarverne og frembringer da en smuk jaspisagtig Grund.

[1]) Blandt Palissys Efterlignere i vore Dage maa nævnes *Charles Avisseau* (død 1861) og Søn, fra Tours, *Georges Pull*, *Victor Barbizet*. Ogsaa i Sèvres gjøres der smukke Efterligninger af Palissy (i Kaolinmasse med borsyreholdig Glasur).

Noget egentlig *Maleri* yder han ikke, i det mindste ikke i sine *rustiques figulines* der som fremstillende naturhistoriske Gjenstande og Ornamenter egentlig kun ere kolorerede Reliefs. Men hans Farver smelte paa den uforligneligste Maade sammen til en harmonisk Helhed, her er ingen skarp og skjærende Adskillelse, ingen udviskede Konturer, de dybe, glimrende Toner danne et eneste stort Farvehele. I denne Henseende har kun faa naaet ham, Ingen overgaaet ham.

Hvad den *plastiske Udsmykning* af hans *rustiques figulines* angaar, da vrimler og myldrer der af dyrisk og vegetativt Liv paa Bund og Kant af hans Fade, som paa Saintonges lave Strande eller ved Bredderne af sydligvarme Aaer og Bække en smuk Sommermorgen. Vi have allerede berørt, at han modellerede selve Naturen; han er Realist til det yderste, hans Æsthetik er at aflure Naturen dens Hemmeligheder, at kopiere den med yderste Nøjagtighed, at gjengive med den mest skuffende Lighed ikke det store og majestætiske, men det ydmyge og oversete, ikke fnysende Gangere og skarpøjede Falke paa Fyrsters og Adeldamers hvide Hænder, men Frøen, der synger sin monotone Sang under et Skræppeblad, den harmløse Snog, der bugter sig gjennem Græsset, det muntre smaragdgrønne Firben, der vimser afsted paa Jagt efter Insekter, den straalende Sommerfugl, der gynger paa en beskeden Markblomst, Krebsen, der gaar sin bagvendte Gang mellem Smaastene og Muslingskaller, Sneglen, der langsomt vandrer afsted med sit Hus paa Ryggen, Krabben og Hummeren, der strække de store Klosaxe fra sig, Fisken, der boltrer sig i det klare Vand overskygget af Breddens Græs og Urter, af Buskens Blade, af Markens bly og beskedne Blomster. *Det* er hele hans Stof, men han forstaar at variere det i det uendelige, at udnytte det paa det fuldstændigste, at behandle det paa den fineste og aandrigste Maade. Hans Snog er ingen hæslig Giftslange, ingen vederstyggelig Øgle, ingen altopslugende Tyran, skjønt den har Hædersplads midt i Fadet, som en Konge mellem sine Undersaatter, den er et fredeligt, uskadeligt Dyr, som med synligt Velbehag bader sig i Solens Straaler, tilfreds med sin beskedne Tilværelse, sikker ved den nære Bæk, som baade giver den Ly og Føde. Og den grønne Frø som sidder under sit Blad med sine store fremstaaende Øjne eller med et langt Spring sætter paa Hovedet ud i Bækken, hvor er den ikke glad ved Livet, — og det straalende, vimse Firben med den langstrakte bugtede Krop og Hale, hvor er det ikke gratiøst, hvor gnistrer det ikke i Solen som et Smaragdsmykke! Fra disse yndefulde Kompositioner er alt stygt, alt uædelt, alt hvad der kunde indgyde andet end Fred og Glæde, banlyst; endog den stakkels, uskadelige, men hæslige Skruptudse søger man forgjæves der. Dens Plads er ikke i dette skjønne og idylliske Ensemble.

Franske Zoologer og Botanikere have gjort en Fortegnelse over de *Dyre- og Planteformer*, Palissy har gjengivet i sine *figulines rustiques*. Af Dyr findes der: den almindelige Snog, Halsbaandsnogen, en enkelt Gang Hugormen, Staalormen, Skildpadden, Salamandren, det graa og det grønne Firben, den brune og den grønne Frø; Aalen, Mullen, Suderen, Skallen, Grundlingen, Rokken; Oldenborren, Sommerfuglen, Tusindben, Krebs, Krabber, Hummere; Havesnegle, Venushjerter, almindelig Hjertemusling, Trompetsnekke, Mosesnegl, Albueskjæl, Taarnsnekke, Kammusling, Pigsnekke, Topsnekke o. fl. Af Planter er der Dele af Egen, Blade og Agern, af Laurbærtræet, Vinstokken, Jordbærplanten, Brombærbusken, Vedbenden, Pimpinellen, Olietræet, Morbærtræet, forskjellige Slags Bregner, Hjortetunge, Rude osv. Som man ser, er det hele Saintonges og Seinebassinets Fauna, baade af Dyre- og Planteriget.

Hvor individuel, absolut original disse Palissys Arbejder vare, faar man først ret Øjet op for, naar man betragter den Tid, hvori han levede og virkede. Det var italienske Mestere, Cellini, Primaticcio, Rosso, der vare de toneangivende i Frankrigs kunstelskende Kredse den Gang: de svævede bestandig om Olympens Top, Guder og Gudinder, Heroer

og Oldtidshelte myldrede i deres Inspirationer, i deres Produktioner, og kom de en sjælden Gang ned fra Toppen af Gudebjerget eller hid fra den skamandriske Flods Bredder, var det for at forherlige Frants I. og Henrik II. og Dronninger og Prinsesser og Mætresser og højfornemme Adelsmænd, stolte Riddere, mægtige Prælater. Palissy var, bevidst eller ubevidst, en Reaktion mod denne evige Dvælen i Fabelverdenen, mod denne vamle Forgudelse af Jordens Store og Mægtige, han vender Olympen Ryggen og dvæler ved Bredderne af Guyennes fredelige Aaer og Bække, hans kunstfærdige Haand danner ikke Billeder af Himlens og Jordens Guder, men af Vandenes Dyr og Flodbreddernes foragtede Smaakryb, — og hans Hænders Gjerninger leve endnu, medens Primaticcios og Rossos Gudinde- og Mætressebilleder ere helt eller halvt forsvundne.

Vi kunne ikke give en Beskrivelse af alle hans *figulines,* men ville sige et Par Ord om nogle af de ypperste, deriblandt et Fad, der i sin Tid har tilhørt Marechalen af

Fig. 28. Kristenkjærlighed. Fad fra Sauvageots Samling (Musæet i Louvre).

Richelieu og nu bevares i Industrimusæet i Lyon. Det er omtrent en Alen langt og 16 Tommer bredt, og er baadformet, noget tilspidset for Enderne, mest for den ene. Bunden er blaalig spættet, midt i Bunden ligger en Snog, sammenrullet, rolig, omgiven af Frøer, Skildpadder, Fiske og alskens Skaldyr og Snegle. Paa Fanen to store løbende Snoge og to grønne Firben omgivne af Krabber, Salamandre, to smaa sammenslyngede Snoge og forskjellige Skaller. — Et andet lignende dog ikke baadformet Fad opbevares i Louvre (s. Fig. 24). I Bunden en gratiøst bugtet Snog mellem Blade og Konkylier, uden om den en rindende Strøm, hvori forskjellige Fiske svømme, af hvilke dog nogle synes at være strandede paa Strømmens Bredder; paa den temmelig brede Fane ses baade Krebs og Firben og Frøer mellem Sneglehuse og Muslingskaller, grønne Blade og Grene, o. a. m. — Et tredie Fad, som er — eller maaske har været — i Baron de la Villestreux' Eje, har gul Bund, hvori en sammenrullet Snog omgiven af Fiske, Krebs og Firben. Fanen er

Fig. 29. Briot-Kanden
(Andrew Fountaines tidl. Saml.).

dekoreret med Aal, Firben og grønne Frøer, det hele som overdrysset med Sneglehuse, Skaller og Planter. — Et fjerde Fad, som i umindelige Tider har tilhørt Familien Charrier i Saintes, har som sædvanlig en Snog i Spejlet, denne Snog fortærer en Frø, rundt om den svømme i Floden forskjellige Fiske, paa Fanen en Egegren med Agern, Tusindben, Laurbærkviste, mellem Blade, Bregner og talrige Konkylier færdes Firben, Frøer, Salamandere, Krebs osv.

Ikke alle Palissys *figulines* have Fad- eller Skaalform, til dem høre ogsaa en Del Gydekander, Drikkekar, Hankebægere, Sauceskaale, af hvilke dog vistnok de færreste tilhøre hans første Periode, Opholdet i Saintes. Fra denne skriver sig uden Tvivl den store Kande, som tilhører Hertugen af Uzès, Emaillen er mindre vellykket og Farverne noget blege, hvad der synes at tyde paa, at den er et af Mesterens tidligste Arbejder; Dekorationen dannes af fossile Skaller og Sneglehuse, Firben, Frøer, Salamandere osv., Hanken af sammenhobede Konkylier, — endvidere den store Gydekande fra Narford Hall i England; Hanken dannes af en Snog, Grunden er blaaspættet, brune Firben løbe op af Karret mellem Kviste og Blade, — ligesaa et prægtigt Drikkebæger i Louvre: jaspisagtig Grund besat med Skaller, Krebs, en grøn Frø; — det store Bæger, der tilhører Rothschild i Paris (s. Fig. 26), noget over et Kvarter højt, omgivet af blomstrende Laurbær, Grunden blaaspættet, Foden prydet med Taarnsnekker og Muslingskaller, paa Hanken et grønt Firben, et andet, der synes at søge dette, klattrer op ad Bægerets Forside, —. o. fl.

Den knappe Plads tillader os ikke her at følge Palissy Skridt for Skridt paa hans videre Livsbane. Vi maa nøjes med at berette, at hans Virksomhed i Saintes vedvarede til Slutningen af 1562, da denne By, der havde taget Parti for Hugonotterne mod de Katholske, blev taget og plyndret af disse sidste. Mester Bernard, der var en streng og ivrig Hugonot, blev kastet i Fængsel, hvorfra han sikkert vilde være vandret til Skafottet, hvis ikke hans Beskytter Konnetablen havde revet ham ud af hans Forfølgeres Hænder. Paa Montmorencis Foranstaltning tilstillede Katharine af Medici ham Bestalling som *inventeur des rustiques figulines du Roy*, hans Majestæts Opfinder af rustike Kunstpottemagerarbejder; han hørte som saadan til Kongens

Fig. 30. Kande fra Sauvageots Samling
(Musæet i Louvre).

Hus, var kongelig Hofkeramiker, som man nu vilde sige, og sorterede altsaa som saadan ikke under Bordeauxparlamentets Jurisdiktion. Han blev sat paa fri Fod, og nogle Aar efter finde vi ham i Paris, hvor Katharine af Medici anvendte hans Genie og kunstfærdige Hænder ved hendes Yndlingsslot Tuileriernes Udsmykning.

Dette Slot var den Gang under Opførelse, og Palissy kom nu til at arbejde her sammen med den store Arkitekt *Philibert de l'Orme*, med hvem han iøvrigt snart kom til at staa paa en mindre god Fod. Det var Haven, som Palissys Talent skulde bidrage til at smykke, og han gjorde her en Grotte, om hvilken man for Resten ikke ved noget af Betydenhed, med Sikkerhed vides det kun, at der flere Gange udbetaltes Pengesummer til »Bernard, Nicolas og Mathurin Palissis for emaillerede Terrakottasager til fire Broer (*pons*, eller *pans*, Murflader?) til den indre Omkreds af Dronningens Grotte ved hendes Palads nær Louvre i Paris.«

Om nævnte Nicolas og Mathurin Palissy vare Mesterens Sønner, Brødre eller Brodersønner, vides ikke.

Grotten var færdig i 1570. Om Italienerinden har betalt Palissy ræsonnabelt, er ikke godt at afgjøre, men ønskeligt havde det været, thi endnu den Gang, samme Aar, 1570, blev han forfulgt af sine Kreditorer for en Sum af 45 Livres. Hans Kaar vare saaledes endnu stedse usle, trods hans høje og fornemme Beskyttere. Intet Under, at hans Armod paa Penge, trods hans Rigdom paa Genie, mærkes i hans keramiske Produktioner fra denne Tid.

Med hans Ankomst til Paris begynder nemlig hans *anden Periode*, som i Originalitet, om ikke i teknisk og artistisk Henseende, staar under hans første. Grundene hertil ere ikke vanskelige at finde. Først hans Armod, som i Paris maatte være lige saa trykkende som i Saintes. Dernæst den meget betydelige Forfattervirksomhed, han i dette Tidsrum udfoldede, og som nødvendig maa have absorberet en stor Del af hans Tid og Handlekraft; videre det stedse stigende Antal af Bestillinger, der indløb til ham fra de Store og Rige, som vilde udnytte hans Geni, helst uden at det kostede dem for meget; saa et vist Hastværk i Produktionen, som heraf nødvendigvis maatte resultere; endelig — eller maaske først og fremmest — det Hensyn, han uden Tvivl meget imod sin Vilje maatte tage til Hoffets og de Store og Mægtiges, hans Arbejdsgiveres, Smag, som vistnok ikke var den bedste. Man forlangte Afvexling, man begyndte at faa nok af hans *petits bestions*. Hvorledes? Man kunde dog ikke vedblive at opstable Snoge og Firben og Frøer paa sine Gueridoner, sine Skueborde, sine Taffeler! Var der ikke andet, han kunde afbilde? Var der ikke Mennesker, Guder, Gudinder, hans Majestæt den allerkristeligste Konge, Enkedronningen, fornemme Hofmænd og Damer? Pottemageren fra Saintes, hvis rette Hjemsted var den santoniske Strand, Bredderne af Guyennes Aaer og Vandløb, var kommen indenfor *Hoffets* Atmosphære, han maatte give efter; lidt efter lidt, men bestandig stærkere, modificerede han sine Værker. Endnu længe er det *figulines rustiques*, han gjør, men de fjerne sig mere og mere fra de første. Kryb, Snegle, Frøer blive stedse sjeldnere, stedse mere spredte, fjerne sig stedse mere fra Naturen. Palissy kunde ikke mere, som før, hente sine Modeller i Stranden, i Mosen, ved Bækkens Bred, han modellerer nu sine *bestions* efter Hukommelsen, giver dem den konventionelle Form og Skikkelse. Farverne og Emaillen er endnu lige frisk og glimrende, men Kompositionen er mattere. Dernæst begynder han nu at indføre *den menneskelige Skikkelse* i sine Arbejder: Portrætter, historiske og mythologiske Personer, Guder og Gudinder, allegoriske Figurer, samt at optage Motiver af Andres Værker. Det formenes saaledes, at Palissys berømte *Magdalene i Ørkenen* er gjort efter et Værk af Billedhuggeren *Barthélemi Prieur*. Dette herlige Stykke er en halv Snes Tommer højt og henved 18 Tommer bredt og bevares i Louvre. Den sandbrune Grund er oversaaet med Stene og Skaller, Urter og Bregner, og midt i ses den

bodfærdige Synderinde, i brunt og blaat Klædebon, med blottede Arme og Ben, knælende, med foldede Hænder, i halvt liggende Stilling. Figuren udfylder næsten hele Fadets Overflade. I Fig. 28 er afbildet et Fad fra Louvre, Kristenkjærlighed. Andre Arbejder fra denne Periode, som Palissy ligeledes har hentet Motiverne til hos Andre, ere f. Ex. »*Frugtbarhed*«, ovalt Fad, en Alen langt, tre Kvarter bredt, i Spejlet en nøgen Kvinde paa et Leje, med et Barn i Armene, i anden Plan fire legende Børn, Fanen dekoreret med Masker, Frugtvaser osv., — det nydelige *Børnebakanal* (ɔ: Bachi Ungdom), i London, der er gjort i forstørret Maalestok efter en ældre Broncestøbning, — hans Skaal med *Bachus og Ariadne*, der er en Forstørrelse af en antik skaaren Sten o. a. m. En Del andre, til Dels meget skjønne Sager fra dette Tidspunkt, — som Fadet med *Elementerne* eller med »Videnskaber og Kunster« (Louvre og Cluny-Musæet), af hvilke et Exemplar er gaaet i 10,000 Franks, Gydekanden med *Tro, Haab og Kjærlighed* (Louvre o. a. St.), *Paris' Dom* (Louvre), Venus, Amor og Adonis paa blaat Drapperi ved Foden af et Træ ved en forbiflydende Flod, rundt, 5 Tommer i Diameter (Louvre), o. fl. ere af omtvistet Ægthed og tilskrives snart Palissy, snart Guldsmeden François *Briot*, der mulig endog, efter Fillons Gisning, har etableret en mod Palissy rettet Konkurrencefabrikation af keramiske Sager. Fig. 29 viser en muligvis oprindelig af Briot gjort Kande, der er efterlignet af Palissy.

Et af Palissys skjønneste Arbejder fra Begyndelsen af denne Periode er det navnkundige *plat au lézard* (s. Fig 25), cirkelrundt, $0{,}_{32}$ i Diameter, i Baron Gustave Rothschilds Eje. Paa en brunviolet Grund bugter sig et fortryllende grønt Firben, Kanten er orneret med Løvværk og med gule, grønne og violette stiliserede Blomster. Bekjendt er ogsaa *Maskefadet* (Louvre), rundt, blaa Grund, med sex draperede grimasserende Masker, kransede med Løvværk, om Bundens Centralroset, og det saakaldte *Sirenefad* (i den Basilewskiske Samling), rundt, blaa Grund, hvor de sex Masker have veget Pladsen for sex »Sirener« med Vaser og Blomsterkranse i Armene og adskilte fra hverandre ved Palmetter.

Alle disse Arbejder fra hans anden Periode blænde i fuld saa høj Grad som de egentlige *pièces rustiques* ved dybe og mættede Farver og glimrende Emaille. Men Palissys Menneskeskikkelser lade ikke saa sjældent en Del tilbage at ønske i Henseende til Formskjønhed og korrekt Modellering, og hans bleggule, ensformige Karnation fjerner sig ikke ubetydeligt fra Naturen. Kompositionen er derimod ofte meget gratiøs — som i Børnebakanalet, Sirenefadet o. a., — Orneringen ligesaa, skjønt den i Modsætning til hans første Periode, hvor den frie og ubundne Yppighed er det karakteristiske, nu anvendes meget regelbunden og med bestandig stærkere tiltagende Tendens til Stilisering af Dekorationsmidlerne.

Hvorledes Palissy, den ivrige Hugonot, men rigtignok ogsaa hans Majestæt Kong Karl IX.s *inventeur des figulines rustiques*, undslap fra Bartholomæusnattens Rædsler, vides ikke. Da han imidlertid efter hin blodige Nat næppe har følt sig sikker i Paris, forlod han sine Mortere og Ovne og begav sig til Sédan. Efter at have flakket om i det nordlige og østlige Frankrig og besøgt de tilgrænsende Dele af Tyskland, vendte han tilbage til Paris, dog først efter Traktaten af 24. Juni 1573, der for en Stund gjorde Ende paa Religionskrigen, og nu begynder hans *tredie* og *sidste Periode*. Han modificerer nu igjen sin Stil ikke ubetydeligt. Hans *pieces rustiques* ere nu fuldstændig forsvundne. Det er nu den menneskelige Skikkelse, der dominerer alt. Han henter endnu en Del af sine Dekorationsmidler fra Plantefaunaen, men han anvender den ikke, som tidligere, i frodig og ubunden Naturtroskab, han stiliserer sine Margueriter, sine gule Markblomster, sine Palmetter, lader dem tilsidst vige Pladsen for Æg- og Perlestave og andre rent arkitektoniske Motiver; han er endnu bestandig gratiøs baade i Opfindelse og Anordning, men dog ikke uden oftere at gjentage sig selv: saaledes er Randdekorationen paa »Vertumnus

og Pomona« absolut den samme som den paa »Vulkans Værksted«, og ikke sjældent minder Udsmykningen af nogle af hans Stykker ikke ubetydeligt om Dekorationen paa andre. Hans Hovedformaal er, som sagt, at afbilde den menneskelige Skikkelse. Snart anvender han kun to til tre Figurer, snart flere, snart hele Grupper. Men hans Figurer ere nu, som i hans anden Periode, mangelfuldt modellerede og Karnationen ligesaa unaturlig som tidligere, men Grupperingen er i Regelen fortræffelig, og Anvendelsen af Rummet lader lidet eller intet tilbage at ønske. Skjønt han i denne sin tredie og sidste Periode endnu hyppigere end tidligere tager fra Andre, laaner Motiver hos andre, gjengiver Skulpturer og Malerier, tager Form over Glassager, Guldsmedværk og ciselerede Stykker og saaledes ikke længere kan prises for sin tidligere Originalitet, staa hans Værker fra denne Tid i Henseende til Farvernes Dybde og Glød og Emaillens uforlignelige Finhed og Skjønhed saa højt som nogensinde.

Da han selvfølgelig allerede havde faaet mange Efterlignere, som Billedhuggeren Guillaume *Dupré*, maaske endog Konkurrenter, som *Briot* (?), og efter sin Død fik mangfoldige Efterfølgere, — er det yderst vanskeligt for denne Periodes Vedkommende at skjelne mellem Palissys og hans Efterligneres og Efterfølgeres Arbejder. Ikke lidet af hvad man tidligere tilskrev Pottemageren fra Saintes, kan af kronologiske Grunde ikke være af ham. Fadet med *Henrik IV.s Familie*, hvor denne Konges Søn Ludvig (siden Ludvig XIII.) ses afbildet, kan saaledes umulig være af Palissy. Ludvig XIII. blev født 1601, og da laa Palissy allerede forlængst i Graven. Det samme er Tilfældet med en hel Række *emaillerede Smaafigurer* af kvik, ofte meget humoristisk Opfindelse, nydelig Udførelse og særdeles skjøn Emaille (de fleste i Louvre), som: Ammen, Sækkepiberen, Lirespilleren, Trommeslageren, Musketeren, Bueskytten, Konen med Flasken, Manden med Sivkurven, Munken med en Kvinde i en Kurv paa Ryggen, Kapitain Fracasse o. fl., alle til Hobe efter Dragterne at henføre til Henrik IV.s og Ludvig XIII.s Tid, — ligeledes maaske med ikke saa faa af de under Palissys Navn gaaende *Piecer med religiøse Sujetter:* Madonna med Barnet, Daaben i Jordan, Døberens Halshuggelse, Kobberslangen i Ørkenen (Louvre), — uden Tvivl ogsaa med en stor Del Sager, der nærmest kunne karakteriseres som Nips: Kopper, Lysestager, Skrivetøjer, Saltkar, Sauceskaale, Fakkelholdere osv., og med en Del *Medailloner og Basreliefs;* »Vandet« (Narford Hall), Portrætet, der (falskelig) udgives for Palissys eget (Anthony Rothschild, London), det (uemaillerede), der siges at være hans Kones (Louvre) o. a. Forskernes Meninger om alle disse Ting ere særdeles afvigende. I Almindelighed kan kun siges saa meget, at om end noget af alt dette *kan* være af Palissy, er det meste vistnok af hans Efterfølgere og senere Efterlignere.

Temmelig sikkert ere — bl. a. — følgende Ting Arbejder af Palissy fra hans tredie og sidste Periode: *Jagende Diana*, efter Cellini, en Alen i Diameter, Gudinden, i blaat Gevandt, siddende, omgiven af Hunde, støttet med højre Haand til sin Bue, paa venstre Side en Hjort, Fanen dekoreret med Satyr- og Amorinhoveder, skal kun existere i tre Exemplarer (Hr. Magnac, Andrew Fountaine paa Narford Hall, Rothschild); — *Fontainebleaus Nymfe*, Louvre, efter Rossos Maleri i Frants I.s Gallerie i Fontainebleau, ovalt Fad, særdeles skjønt, udtunget Rand; Nymfen, mellem Siv, støtter sig til Urnen, hvorfra Kilden Bleau (ɔ: *belle eau*) udrinder; — *Neptun*, Fad orneret med Palmetter og Margueriter, efter Cellini; — *Vertumnus og Pomona*, det bekjendte Sujet, rundt Fad, ni Tommer i Diameter, Fanen prydet med stiliserede hvide Margueriter, udtunget Rand, Grunden rødbrun, kjøbt sidst for 505 Franks; — *Diana og Kallisto*, det bekjendte Sujet, siciliansk Landskab med Ætna og Kilden Arethusa, Randen, der er dannet af Skaldyr, Ege- og Morbærgrene osv., minder endnu om Mesterens tidligere Perioder, til hvilke derfor ogsaa maaske dette Værk vil være at henføre, Louvre; — *Vulkans Værksted*, Guden smeder Vaaben til Æneas; — den skjønne *Frugtskaal i Louvre* (Fig. 27): rund, ti Tom. i Diameter, gjennembrudt, i Midten

Roset omgiven af gratiøse Slyngninger, i hvis indre og ydre Mellemrum ses Palmetter og gult- og grøntdraperede karyatideagtede Menneskehoveder, dér uden om Kredse af blaa og grønne stiliserede Blade, i yderste Rand hvide Margueriter og gule Markblomster, Randen udtunget; — *Hyrdescene*, rundt Kar, en Hyrdinde lytter til en fløjtespillende Hyrde, Faar græsse, Randen prydet med Ax og hvide Margueriter, elleve Tommer i Diameter, Louvre; — »*Sabinerindernes Rov*« (skal være »Kentaurer- og Lapither-Kamp«), ovalt Fad, Krigere bortføre en Kvinde, som andre stræbe at holde tilbage, Andrew Fountaines og Sellières' Samlinger; — *Kamp mellem Ryttere og Fodfolk*, monokromt, graagrøn Bund, Kant med stiliserede Blade og Blomster, Kriger væbnet med Sværd og Skjold har fældet sin Modstander, i andet Plan Haandmænge, A. Fountaine; — Gustav Rothschilds *Kande*, fin og delikat i Udstyrelsen, men af lidt tung Form, med Masker og stiliserede Blomster og en nøgen Kvindeskikkelse paa Hanken; en denne sidste meget lig *Kande i Louvre* (s. Fig. 30), o. fl.

Der kunde nævnes og skildres endnu flere Arbejder, som med næsten afgjort Sikkerhed ere Værker af Palissy fra denne Tid, men det anførte er tilstrækkeligt til at karakterisere hans Frembringelser fra denne hans sidste Periode, hvor han endnu stedse frembringer meget Skjønt og Ypperligt, men hvor han har afført sig sin tidligere ganske enestaaende Originalitet og paa en Maade underordner sig Andre, idet han efterligner dem.

Palissys Fajancer, som i hans levende Live og nogen Tid efter hans Død agtedes højt, om de end ikke betaltes med overvættes høje Priser, sank snart i Forglemmelse. Talrige Efterlignere, gode og slette, ilede med at træde i hans Fodspor, Fajancearbejder af højst forskjelligt Værd forfærdigedes paa mange Steder, baade i og udenfor Frankrig; fra Kongernes og Fyrsternes Taffeler, fra de Stores og Mægtiges Saloner og Skueborde forsvandt Fajancen, alt som den stedse mere blev Menigmands Ejendom, Palissys Arbejder, selv hans genialeste Værker, sloges i Hob med det middelmaadige og aandsforladte Gods, senere Tider frembragte, og endelig fuldendte den begyndende *Porcellænstilvirkning* trindt om i Evropa Fajancekunstens og Fajanceindustriens Ruin. Palissys Arbejder agtede ingen mere paa; ingen vilde anvende Penge paa dem, og den berømte *Sauvageot*, hvis uvurderlige Samlinger som bekjendt for nogle Aar siden ere blevne indlemmede i Louvremusæet, forsikrer, at han for et halvthundrede Aar siden eller saa omtrent troede at have kjøbt i dyre Domme, naar han havde givet fem eller sex Franks for et smukt Stykke Palissy.

Henimod Midten af dette Aarhundrede vendte Smagen — og Moden — sig atter henimod det i saa lang Tid ringeagtede Fajance og særlig mod Mester Bernards Værker, for hvis Ynde og Originalitet man nu igjen pludselig fik Øjnene op. I 1859 blev ved Samlingen Rattiers Salg et Fad med Venus og Amoriner solgt for 5800 Franks, tolv eller tretten Aar før, var det blevet kjøbt for 900 Franks. En Gydekande betaltes med 4800 Franks. Da den Soltikoffske Samling blev solgt, gik Fadet »Elementerne«, som fortalt, i 10,000 Franks og Dianafadet i 7300 Franks. Statuetternes Pris — disse ere, som anført, *ikke* af Palissy — varierer mellem 400 og 600 Franks Stykket. Palissys Hovedværker, de egentlige *figulines rustiques*, staa i 600 Franks og derover, men ere i vor Tid meget sjældent tilfals. Hvor enorme disse Priser end ere, have dog Fajancerne fra Oiron, de saakaldte *Henri-deux-Fajancer*, — Dilettantarbejder af en adelig Dame Helene de Hangest-Genlis og hendes Bibliothekar, som i Skjønhed og Originalitet ikke naa Palissys — opnaaet endnu mere exorbitante Priser: en Lysestage 16,000 Franks, en Kop 12,000 Franks, en Vandpotte 20,000 Franks; paa Londonudstillingens Tid afslog Hr. Magnac i England 25,000 Franks for en stor Kande, han fejlagtig holdt for en Girolamo della Robbia.

Palissys Arbejder ere vistnok sjældne udenfor Frankrig og England; ganske enkelte af

dem have muligvis fundet Vej til Rusland, Italien, Amerika (?). I *engelske Privatsamlinger* findes — og fandtes — ikke lidet, de kostbareste og bedste Stykker i Anthony og Lionel Rothschilds Kabinetter og først og fremmest i Sir Andrew Fountaines nys solgte Samling paa Narford Hall. Denne sidste Samling blev allerede paa Vilhelm III.s Tid grundlagt af en af Sir Andrews Forfædre, særlig ved Kjøb fra Storhertugen af Toskana, Cosimo III. af Medici, hvis Kabinet besad ikke faa Stykker af Palissy, der ventelig vare Gaver til de mediceiske Fyrster fra det franske Hof [1].

Det er dog i *de franske Musæer og Samlinger*, at Størstedelen af den gamle Mesters Arbejder bevares, først og fremmest naturligvis i Nationalsamlingerne, Sèvresmusæet, Louvre, Clunymusæet, Industrimusæet i Lyon osv. Af Privatsamlinger besidder navnlig Familien Rothschild kostelige Stykker af Palissy. To utrættelige og kyndige Forskere og Samlere, *du Sommerard* og den nysnævnte *Sauvageot*, have erhvervet sig Navnkundighed i og udenfor deres Fædreland ved den storartede Gave af Palissyske Værker, hvormed de have beriget Louvremusæet. Navnlig er *la collection Sauvageot*, i sin Tid en Underafdeling af det i det andet Kejserdømmes Tid indrettede *musée Napoléon III.*, en Helligdom, hvortil alle Keramikens Venner og Palissys Beundrere valfarte, og det Sted, hvor man paa én Gang har det betydeligste Antal af Mesterens Værker for Øje.

Om Palissys sidste Levedage maa vi fatte os i største Korthed. Han var, som sagt, en ivrig Hugonot, og den Berømmelse, han som *inventeur des rustiques figulines*, som Skribent, som Naturkyndig havde opnaaet, kunde ikke sikre ham mod Katholikernes Had og Forfølgelse i Liguens urolige og blodige Dage. Den 80 aarige Olding blev kastet i Bastillen, hvis Gouvernør, Klopfægteren *Bussy Leclerc*, var en af de mest fnysende af Liguens Koryfæer, og her afgik den gamle Mester ved Døden kort efter, i Aaret 1590. Den Beretning, som *Agrippa d'Aubigné*, Henrik IV.s berømte Ven og Vaabenfælle, giver om et Besøg, Henrik III aflagde Mester Bernard i Fængslet, og hvad der forefaldt mellem dem, er apokryf og holder ikke Stand for en grundig Kritik. Det eneste sikre, der vides, om den gamle Mesters sidste Øjeblikke, ere følgende Linier hos hans gamle og fortrolige Ven, Historieskriveren *Pierre de l'Estoile:* »I dette samme Aar (1590) døde i Bastillens Fangehuller Mester Bernard Palissy, Fange for sin Tros Skyld, 80 Aar gammel, og han døde i Elendighed, af Nød og af slet Behandling«, og han tilføjer, at da Palissys Tante (ɔ: *à la mode de Bretagne*, kvindelig Slægtning) Dagen efter Oldingens Død kom til Bastillen, sagde Bussy, Gouvernøren, til hende, »at hvis hun vilde se Mester Bernard, kunde hun finde ham ude mellem Hundene paa Fæstningsvolden, hvorhen han, Bussy, havde ladet ham slæbe som en Hund, det han ogsaa var.«

Saaledes endtes Bernard Palissys Liv, som det var begyndt, i Elendighed, Nød og Trængsel. Saaledes vandrede *han* heden, hvem Efterverdenen med god Grund har kaldt og kalder *une des plus pures, des plus belles gloires de la France.*

---

[1]) Den Fountainske Samling, der navnlig var rig paa italienske Majolikaer og Limoges-Emaljer, blev solgt ifjor, og Salget var en umaadelig Kamp mellem Evropas rige Samlere og Museer. Kanden Fig. 29 kjøbtes for 1365 £ (24,570Kr.), men det siges ogsaa om den, at den er efter en Tegning af Benvenuto Cellini, og det ovenfor nævnte Dianafad gik i 840 £ (15,120 Kr.).

Red.

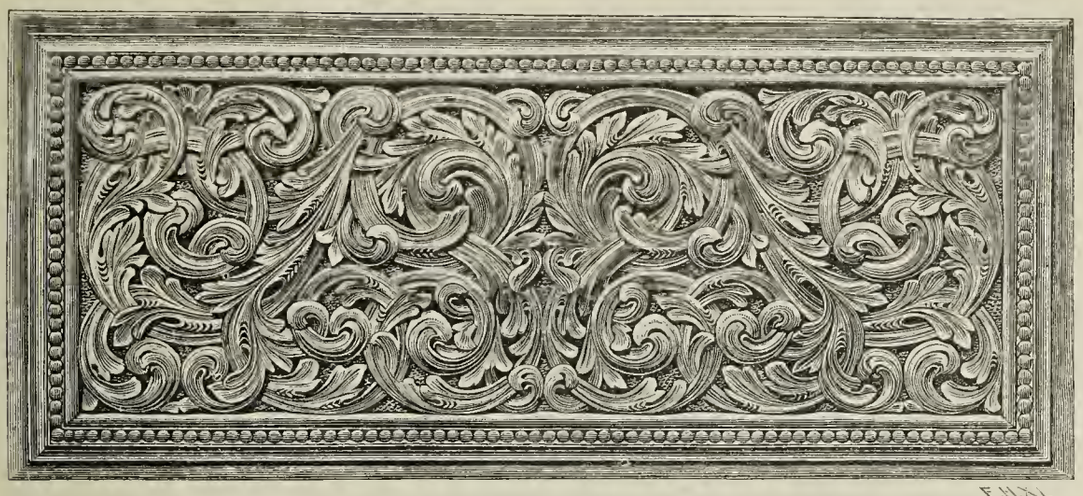


Fig. 31. Laag til en Æske, udskaaret i Birketræ af *Ole Olsen Moene* i Opdal (Søndre Trondhjems Amt).

Norsk Folkeindustri.

Af **H. Grosch.**

Konservator ved Kunstindustrimuseet i Kristiania.

Indtil for faa Aar siden var Folkeindustrien et af de fleste ukjendt og upaaagtet Omraade, der i alt Fald ikke antoges at frembyde nogen praktisk Interesse. Lidt efter lidt blev man imidlertid opmærksom paa, at disse Bondens beskedne Arbeider dog indeholdt mangt og meget, der var værd at lægge Mærke til, mangen sund, halv forglemt Lære, mangen livskraftig Spire. Det viste sig, at Folkeindustrien paa flere Steder med forbausende Troskab havde bevaret Traditionerne fra Kunstens og Smagens Glandsperioder, at disse svundne Tiders Former og Arbeidsmaader her endnu levede og daglig benyttedes omend under tarvelige Vilkaar og paa mange Maader omdannede og bearbeidede. Saaledes bærer Donaulandenes Pottemagerkunst endnu tydelige Spor af den græske Keramiks Formfuldendthed, medens Italiens Bønder i sine Smykker har overleveret til Nutiden den antike Filigranteknik, og vore Fjeldbønders Broderier i Mønstre som Udførelse ere i nært Slægtskab med Renaissancens smagfulde Arbeider af lignende Art.

Selvfølgelig er det de mere afsides liggende og mindre tilgjængelige Lande og Distrikter, hvor Folkeindustrien har spillet den største Rolle, naaet den betydeligste Udvikling og længst formaaet at bevare sin Selvstændighed. Blandt disse Lande indtager Norge en fremragende Plads.

Faa og ringe er vistnok de Bidrag, Norge har ydet til den almindelige kunstneriske Udvikling i Europa; dets Beliggenhed var for afsides, Befolkningen for spredt og virkede under altfor trange Kaar, til at Kunsten her kunde fæste Rod og skyde Blomst. At det ingenlunde har været Mangel paa Evner og Begavelse, der har tvunget vort Land til at indtage en saa tilbagetrukken Stilling, derom vidner det forholdsvis høie Standpunkt, der er naaet paa Folkeindustriens Omraade. Den norske Bonde viser sig her i Besiddelse

af en mærkelig Form- og Farvesands, stor Modtagelighed og en naturlig Konservatisme, der uden at standse Udviklingen har sat ham istand til energisk at fastholde de engang modtagne kunstneriske Indtryk og med fuld Forstaaelse tilgodegjøre dem ved Forarbeidelsen af sine daglige Brugsgjenstande.

Der tales i vor Tid saa meget om Stil, vi er jo alle paa det Rene med, at vort Bohave, vore Smykker og Brugsgjenstande bør være saa stilfulde som muligt, men kun de færreste har gjort sig Rede for, hvad hermed egentlig forstaaes og er kommen til Klarhed over, hvad hertil fordres. Bedre end Bøger og lærde Afhandlinger, ja tydeligere og mere indtrængende end saa mange høilig beundrede Pragtarbeider, hvor de bestemmende Grundforhold ofte kun svagt kan skjelnes, lærer Bondens simple Tæpper og Broderier, Smykker og Træskjærerarbeider os, hvad Stil er, hvorpaa den beror og hvorledes den opnaaes.

Støttet til en fast Tradition, men forøvrigt ganske henvist til sig selv og alene adlydende sin egen sunde Sands og naturlige Smag, har Bonden paa de nævnte Omraader leveret Arbeider, der ofte udmærker sig ved en lykkelig Harmoni mellem Øiemed, Stof og Form. Nogen høi Grad af teknisk Fuldkommenhed kan selvfølgelig disse under smaa Kaar, til eget Brug udførte Gjenstande ikke besidde, men deres eiendommelige Tiltrækning beror netop for en stor Del derpaa, at de viser, hvad der kan opnaaes selv ved ringe Midler, naar de paa rette Maade anvendes inden sine Grændser. Den ringe tekniske Udvikling er istedetfor en Hindring blevet en Fordel ved at stille uoverstigelige Skranker for Vilkaarligheden og paa samme Tid tvinge Arbeideren til at anspænde alle sine Evner for at opnaa hele den Virkning, der ligger inden Mulighedens Grændser.

Af væsentlig Betydning har som ovenfor antydet Traditionen været. Den engang af Folket med fuld Inderlighed tilegnede Formbehandling har holdt sig med en forbausende Fasthed, kun lidt efter lidt afændret af senere Tiders Indflydelse. Uagtet saaledes efterhaanden afsvækket og vanskelig med Bestemthed at forfølge, gaar Traditionen dog i enkelte Retninger paaviselig meget langt tilbage. Blandt vore Smykker forekommer saaledes endnu middelalderlige Former, og Træskjærerarbeidet røber endnu den Dag i Dag en iøienfaldende Forkjærlighed for den romanske Stilperiodes Behandling af Ornamentet, om end stærkt paavirket af Renaissancen, der atter igjen fuldstændigt behersker Tæppevævningen og Broderiet. Inden disse traditionelle Grændser er imidlertid Formerne varierede med stor Finhed og Smag. Fornemmelig er det paa Fladornamentikens Omraade, at vor nationale Husflid fejrer sine Triumfer. Medens Gjenstandenes Hovedformer som en Følge af den forholdsvis ringe Indflydelse, Udlandets Kultur øvede paa Folkets Sæder og Skikke, som oftest ere tunge og plumpe, udmærker Ornamentiken sig ved en smagfuld og forstandig Behandling af de dels udenfra indkomne, dels af den enkle Teknik naturlig fremgaaede Former, medens Farvesammenstillingen røber fin Sands for harmonisk dekorativ Virkning. Dette gjælder forøvrigt blot om de ældre Arbeider, i Løbet af de sidste 60 Aar er Forfaldet indtraadt og har grebet om sig med en saadan Hurtighed, at de i den seneste Tid udførte Arbeider kun bærer ringe og desværre stedse færre Spor af de tidligere Perioders Sundhed og Kraft.

Blandt de Husflidsgrene, der i vort Land har naaet en nævneværdig Udvikling, savnes Pottemageriet fuldstændig, hvorimod saavel Vævning og Broderi som Arbeidet i Træ og Metal har fundet en for sin Trivsel gunstig Jordbund. Særlig gjælder dette for Træskjæreriet, der lige fra den ældste historiske Tid har efterladt os høist værdifulde Arbeider. Vi behøver i saa Henseende blot at minde om vore Stavkirker, hvis Snitværk udmærker sig ved en usædvanlig Fantasirigdom i Forening med Sikkerhed i Ornamentets Behandling og stor teknisk Dygtighed. Medens Kunsten imidlertid i ældre Tid dyrkedes med Held saa godt som over det hele Land, er den efterhaanden uddød eller gaaet i Glemme paa de fleste Steder og fører nu kun en nogenlunde livskraftig Tilværelse i

enkelte Distrikter, saasom Thelemarken og Gudbrandsdalen. Uden Tvivl kunde dog denne Husflidsgren ved forstandige Forholdsregler bringes til paa ny at fæste Rod i mange af de Bygder, hvor den tidligere har blomstret. De væsentligste Betingelser for vor nationale Træskjærerkunsts Trivsel er visselig fremdeles tilstede i Bondens medfødte Anlæg, hans Nethændthed og Forkjærlighed for deslige Arbeider saa vel som i Overfloden paa

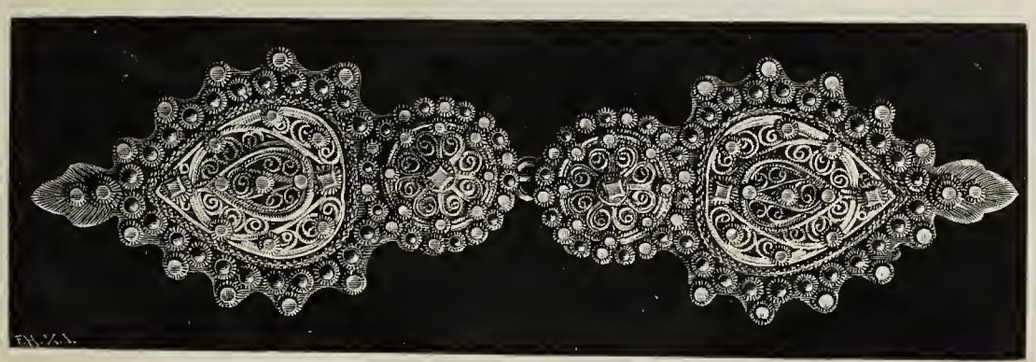


Fig. 32. Sølvfiligrans-Trøiespænde i Hjerteform, Underlaget og Kanterne ere forgyldte (Bondearbeide fra Thelemarken).

brugbart Materiale. — Saa langt tilbage som Efterretningerne om vore Forfædres Liv, deres Sæder og Skikke strækker sig, har Tæppevævningen været øvet i vort Land, og Tæpper anvendt i stor Udstrækning ved Boligernes indre Udsmykning. Hermed har man fortsat til langt op mod vor Tid, en Skik, vi kan takke for, at der er levnet os saa mange dygtige Arbeider af denne Art. Hvorvidt Tæppevævningen væsentlig har været knyttet til

Fig. 33. Hvidsømsbroderi paa Lærred (Halskrave til en Brudeklædning fra Hardanger).

enkelte Bygder og i saa Fald til hvilke, lader sig for Tiden næppe afgjøre. At dømme efter hvad der endnu findes, maa Kunsten have staaet meget høit i den nordlige Del af Gudbrandsdalen, hvorfra Museet har faaet sine smukkeste Tæpper. I Nutiden er det, saa vidt vides, væsentlig kun Hardanger og omliggende Distrikter, hvor kunstfærdigere Arbeider endnu tilvirkes.

Af alt vort nationale Kunstflidsarbeide har rimeligvis Broderiet været øvet i størst Udstrækning, men, væsentlig knyttet til Dragtens Udsmykning, har ogsaa det efterhaanden trukket sig mere og mere tilbage til de afsides Fjeld- og Fjorddistrikter, hvor Bonden endnu benytter sine gamle Nationaldragter. Særlig udmærker Thelemarken med omliggende Bygder samt Hardanger og enkelte af de andre Fjorddistrikter sig ved Mønstrenes smagfulde Anordning, velvalgte Farvesammenstillinger og en særdeles omhyggelig Udførelse.

Hvad endelig Smykkearbeidet angaar, har det visselig, om ikke udelukkende saa dog ganske overveiende, været dyrket i de Distrikter, hvor eller i hvis Nærhed det ædle Metal hyppigst forekommer og længe har været udvundet, saaledes frem for alt Thelemarken og Numedalen. De Smykker, man finder f. Ex. i Hardanger, viser sig ved nærmere Undersøgelse næsten udelukkende at være Byarbeider eller udført efter saadanne.

Forøvrig maa Forfatteren gjøre opmærksom paa, at hvad der her kortelig er udviklet om de forskjellige Husflidsgrenes Udbredelse inden Landet, ikke tør udgive sig for andet end Formodninger støttet paa, at de nævnte Bygder har vist sig rigest paa Arbeider af den omhandlede Art.

Mangelen paa fornødent Materiale har desværre hidtil dannet en Hindring for et dyberegaaende Studium af vor Husflid og de mange dermed i Forbindelse staaende Spørgsmaal. Ved Oprettelsen i 1876 af Kunstindustrimuseet i Kristiania var derfor et af de væsentligste Formaal her at samle og for Landet tilgodegjøre de Frembringelser af en national Kunstflid, der endnu fandtes i de forskjellige Bygder. Det var paa høie Tid, at saa skete. Forfald og Tilbagegang sporedes i alle Retninger, Bondens egen Interesse for disse Arbeider havde allerede længe været ringe, og hvad ældre Tider havde efterladt os, var for en stor Del allerede opkjøbt af inden- og udenlandske Samlere og Museer.

Desværre stod kun yderst ringe Pengemidler til Museets Raadighed, og det var saaledes ude af Stand til at gribe Sagen an med den ønskede Kraft. Uagtet man derfor maatte finde sig i at gaa langsomt frem og se mange interessante Gjenstande slippe sig af Hænderne, lykkedes det dog lidt efter lidt i de følgende Aar at tilveiebringe en Samling af norske Husflidsarbeider, der saavel ved sin forholdsvise Fuldstændighed som de enkelte Gjenstandes formelle og tekniske Værd besidder stor videnskabelig og praktisk Betydning.

Støttet til disse Museets Samlinger skal vi i følgende Artikler søge at levere en detaljeret Skildring af de enkelte Husflidsgrene.

Den venetianske Glassamling paa Rosenborg.

Af **F. R. Friis.**

Paa Rosenborg Slot opbevares en stor Del højst interessante og værdifulde Minder om Kong Frederik IVs Besøg i Italien, og blandt disse indtager den venetianske Glassamling en fremragende Plads. Det er bekjendt, at denne Samling blev foræret Kongen under hans Besøg i Venezia 1709 af Dogen *Aloysio Mocenigo II,* og at Kongen i Aaret 1714 lod den opstille i et af Taarnværelserne paa Rosenborg, saaledes som vi

endnu se den. I samme Værelse findes desuden nogle enkelte nyere Glassager, især norske og bøhmiske. Samlingen findes naturligvis omtalt i mangfoldige Skrifter, men neppe noget Sted med en Udførlighed, der svarer til dens virkelige Betydning, og i Italien

Fig 34. Venetiansk Filigran-Glasskaal (Rosenborg Slot).

er man, som det synes, først i den nyeste Tid kommen til Kundskab om dens Tilværelse (s. Milaneserbladet *Illustrazione popolare* for 8. September 1872). Førend vi nærmere omtale Samlingen, maa vi dog meddele lidt om Anledningen til, at den kom til Danmark, nemlig Kong Frederik IVs Besøg i Italien.

Fig. 35. Venetiansk Filigran-Glaskop (Rosenborg Slot).

Frederik IV var to Gange i Italien, nemlig først 1692 som Prins og senere 1708—9 som Konge, begge Gange rejste han incognito, og i al Fald den sidste Gang under Navn af Greve af Oldenborg. Den første Rejse begyndte kort efter Nytaar 1692,

og en Maaneds Tid senere kom Prinsen med sit Følge til Venezia, hvor han forblev i nogen Tid og bl. a. saae Slutningen af Karnevalet. I sin tyske Dagbog omtaler han endel Kirker og andre Mærkværdigheder, som han har beset, og under 13. Februar skriver han: »Den Nachmittag haben wir die Glaszhütte, und wo Sie Spiegel gemacht, gesehen«, en Notits, der forøvrigt ikke tyder paa, at han har skjænket den Sag nogen videre Interesse. Tre Dage senere forlod han Venezia, og den 8. Marts ankom han til Rom.

Kongens anden Rejse til Italien begyndte i Efteraaret 1708. Den 29. Decb. kom han til Venezia, hvor han denne Gang forblev i lidt over to Maaneder. Han kom dertil ganske stille og uventet, i en Gondol, som han havde lejet, og kun ledsaget af en af sine Herrer. Ingen vidste om hans Ankomst, før de andre Fartøjer kom med hans Følge og Bagagen. Men saasnart Regeringen fik Underretning herom, bleve fire Riddere og Medlemmer af Raadet sendte til ham for at lykønske ham og være ham til Tjeneste; den følgende Dag vare de til Taffels hos ham. Nytaarsdag 1709 sendte Regeringen ham endel Foræringer, hvoriblandt den ovennævnte venetianske Glassamling, og herom læses følgende i en af vore Aviser fra den Tid: »Hvorpaa da Regeringen Nyt-Aars Dagen derefter giorde en ypperlig Sending til Hans Majestet af allehaande Forfriskelser, saasom rare Vine, Vildt, Lamme-Kiød, Ost, Frugter og Confect, røged Kiød, Vox-Lyys og adskillige kostbare venetianske Glas, saa meget som til en Glas-Taffel hører, være sig enten Tallerkener, Fade eller andet Tilbehør, hvilket altsammen førdes til Vands udi 12 store Baade, hvis Baadsmænd vare iklædde Regeringens Liverie. Canalen var over alt fuld af Gondoler med Adelen udi, og Paladsens Vinduer fulde af Folk, for at see dette statselige Optog, og kom Kongen selv paa Galleriet, saadant altsammen at anskue, beteende desformedelst at have en sær Fornøielse. Raads-Herren *Erizzo*, som opvartede Kongen der sammestæds, tilmældede Hans Majestet, at Regeringen havde sendt denne Ære-Skienk til Græven af Oldenborg, men dersom det havde været den forundt at vide, at Kongen af Danmark var her, saa skulde den ingenlunde have efterladt at giøre Forskiæl paa Sendingen. Baads-Karlene bleve forærede 100 Ducater, deres Høveds Mand ligesaa og Regeringens Hofmester, som frembragte den Ære-Skienk, med en Guld-Kiæde, tillige med en Guld-Skue-Penge, 120 Ducater værd.«

Fig. 36. Venetiansk Vingeglas (Rosenborg Slot).

Der vides intet om, hvorvidt Kongen denne Gang har besøgt Murano; men den 6. Marts forlod han Venezia og besøgte Bologna, Florens, Pisa, Siena, Lucca og flere Byer. Under sit Ophold i Bologna fik han en Indbydelse fra Paven om at komme til Rom, hvor der var gjort betydelige For-

beredelser til hans Modtagelse, men denne fulgte han ikke, derimod rejste han fra Norditalien hjem, over Nürnberg, Dresden og Berlin, og kom hjem den 27. August.

Paa Rejsen havde Kongen indkjøbt en Mængde Kunstsager og kunstindustrielle Gjenstande og modtaget endel saadanne som Foræringer fra fyrstelige Personer, der ønskede at vise ham deres Højagtelse. Af disse Gjenstande ere enkelte vistnok senere tabte, men den største Del findes sikkert endnu opbevaret i vore Samlinger. At den venetianske Glassamling paa Rosenborg udgjør en væsentlig Del heraf, er allerede nævnt, og vi skulle nu omtale denne Samling noget nærmere. Da det uden Tvivl var nye eller dog temmelig nye, og desuden udsøgte Sager, der bleve forærede Kongen, og da Samlingen omfatter en saa stor Mængde Gjenstande, maa vi antage, at den giver et godt Begreb om, hvad Fabrikerne paa Murano kunde præstere paa den Tid, da den mærkelige Glasindustri omtrent havde naaet sin højeste Udvikling, eller noget før den Tid, da Forfaldsperioden begyndte. Glasindustrien, der vistnok i Aartusinder havde været kjendt og udbredt i Orienten, blev i Begyndelsen af det 12te Aarhundrede for første Gang indført i Venezia, hvor den under Republikens mægtige Beskyttelse naaede en saa betydelig og selvstændig Udvikling.

Fig. 37. Venetiansk Vingeglas (Rosenborg Slot).

Glassamlingen paa Rosenborg indeholder ca. 730 Stykker, saagodtsom lutter Sager, der henhøre eller dog nærmest maa henregnes til Bordopdækning: Fade, Tallerkener, Drikkeglas, Flasker, Skaale, Kopper, Bordklokker o. s. v. Formerne ere for det meste smukke og smagfulde, med stærk Tendens henimod det Lette og Spinkle, og Farverne rene og meget kraftige. Selve Glasmassen i de venetianske Glas er gjerne meget let (af ringe Vægtfylde), og da flere af Glassene ere næsten saa tynde som Papir, bliver Følgen heraf, at de kunne være meget lette i Forhold til Størrelsen. I Samlingen findes Prøver af det kostbare Rubinglas, der antages at være farvet med Cassius's Guldpurpur (opfundet omtrent ved Midten af det 17de Aarhundrede), men nu skal kunne eftergjøres med billigere Materialer. Der findes Sager af blaat, grønt og gult Glas, og smukke Prøver af Opalglas, der især i gjennemstrømmende Lys viser sit ejendommelige Farvespil. De fleste af Gjenstandene ere saadanne, som kunne anvendes ved et fornemt Taffel, men der findes rigtignok enkelte, som egentlig kun ere Kuriositeter eller Prøver paa, hvilke forunderlige Ting man har været i Stand til eller har kunnet finde paa at fremstille af det skrøbelige Glas. Der er høje og spinkle Opsatser, prydede med Blomster og fantastiske Dyrefigurer, der er Drikkeglas og Bordklokker, forenede i et Stykke, og der er ikke blot Skeer, men ogsaa Knive og Gafler af Glas.

Fremforalt er imidlertid det saakaldte Filigranglas (Traadglas) repræsenteret i Samlingen, dette farveløse, gjennemsigtige Glas,

der er gjennemvævet med Traade af uigjennemsigtigt, hvidt Glas (Melkeglas, *laticinio*) eller af farvet Glas. Især findes der en Mængde Tallerkener og store Fade af dette Stof; det største er $19^1/_2$ Tomme i Diameter. Ogsaa de ovennævnte Skeer, Knive og Gafler ere af Traadglas, og da dette er et ganske mærkeligt Produkt, som man først i den nyeste Tid har lært at frembringe paany, skal det her omtales noget nærmere.

Traadglasset var allerede kjendt i Oldtiden, men Tekniken blev dog først videre uddannet og anvendt i Venezia i det 16de Aarhundrede. De fine Traadnet, der i smagfulde Mynstre vare anbragte i Glassagerne, bidrog meget til at fremhæve det Lette og Elegante i Formerne, og den Regelmæssighed, hvormed de vare anbragte, kunde nok hos den i Kunsten Uindviede vække Forestillinger om en Teknik, hvis Vanskeligheder næsten maatte grænse til det Umulige. Filigranglasset, der udgik fra de venetianske Fabriker og overalt blev skattet og beundret, har en meget betydelig Andel i den store Navnkundighed, der blev disse Fabriker til Del. Men under Forfaldsperioden gik Tekniken omtrent helt i Forglemmelse, og blev først i den nyeste Tid atter kaldt til Live, især ved *Bussolins, Bigaglias* og Dr. *Salviatis* Bestræbelser. Nu forfærdiger man atter Filigranglas efter en storartet Maalestok, og det ikke blot paa Murano, men ogsaa i Frankrig og andre Steder. Nu er Fremstillingsmaaden ikke længer nogen Hemmelighed, men da den neppe er synderlig kjendt hertillands og ret interessant, ville vi her i Korthed beskrive den. Man begynder med at tilvirke endel meget tynde Stænger eller rettere Traade, der kun indeholde en enkelt Traad af farvet Glas (eller Melkeglas), omgivet med et Lag ufarvet Glas; af disse Stænger, som paa Italiensk kaldes *canne* og paa Fransk *baguettes*, sammenarbejdes igjen de saakaldte Filigrantraade eller Stænger, der indeholde flere Traade og i Reglen ere snoede skrueformigt, og da Stængerne ved den senere Bearbejdelse trykkes flade, komme Traadene til at danne netformige Mynstre; af de sidstnævnte Stænger forfærdiges nu de forskjellige Glassager. — Naar Arbejderen skal danne en enkelt Glastraad, tager han først lidt af den smeltede, farvede Glasmasse paa Enden af sit Blæserør, og ruller det paa det saakaldte »Marmor«, en Plade af Jern eller Jernblik, for at befæste Massen sikkrere paa Røret og for at give den en cylindrisk Form. Naar den er bleven noget afkjølet og har faaet en vis Fasthed, dyppes den i smeltet, ufarvet Glas, og derefter rulles Glasset atter, saa at det klare Glas kommer til at omgive det farvede og der dannes en Cylinder af omtrent $^1/_4$ til $^3/_8$ Tomme i Længde og Diameter. Den indvendige, farvede Del kan være omtrent halv saa stor i Diameter. Cylinderen opheder i Glasovnen, paa dens frie Ende anbringer en Medhjælper en Jernstang, og idet han med denne gaaer baglænds fra den Arbejder, der holder Blæserøret, trækkes Glasset ud til en tynd Traad, undertiden af flere Hundrede Alens Længde. Denne deles nu i korte Stykker og heraf sammensættes Filigranstængerne, idet man herved benytter en Cylinder af brændt Ler $2^1/_2$ til 3 Tommer i Længde og Diameter, og lukket for den ene Ende.

Skal man danne en Glastraad, der ved at trykkes flad vil komme til at se ud som Fig. 38 anbringer man i Formen en Kreds af farvede og ufarvede korte Glastraade, der stilles vexelvis, saaledes som Fig. 39 viser. Stængerne befæstes ved Hjælp af et tyndt Lag blødt Ler, der er anbragt paa Bunden af Formen. Det Hele opvarmes derefter i Glasovnen, indtil Stængerne blive saa varme, at de kunne taale Berøring med varmt Glas, uden at springe. Arbejderen tager nu noget klart, ufarvet Glas paa Enden af sit Blæserør, og ved at rulle det paa en Metalplade danner han heraf en Cylinder, som gjøres saa tyk, at den netop kan udfylde Rummet imellem Glasstængerne. Han opheder den paany, trykker den ned i Formen, saa at alle Glasstængerne klæbe ved den bløde Masse, og medens han holder fast paa Røret, borttages Formen af en Medhjælper, hvorefter Arbejderen paany opheder Massen og ruller den, for yderligere

at befæste Glasstængerne paa Kjærnen. Den saaledes dannede Cylinder ophedes endnu en Gang og skjæres lige for Enden med et Jern, dog saaledes at den indre Kjærne staar lidt

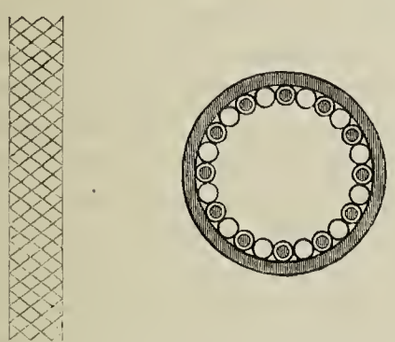


Fig. 38 og 39. Figurer til Oplysning om Filigranglasfabrikationen (efter Labarte).

frem foran de omgivende Glastraade. Det Hele ophedes paany, og med en Tang, som Arbejderen har i den højre Haand, holder han fast paa den fremspringende Kjærne og trækker nu Glasmassen ud til en tynd Stang, som han paa samme Tid giver en vis Snoning ved med den venstre Haand at rulle Blæserøret paa Arbejdsbænkens Sidestykker. Naar han paa denne Maade har dannet en Stang, der kan være omtrent $^1/_4$ Tomme tyk, og skjønner, at den er tilstrækkelig snoet, skjærer han den af, opheder paany Enden af Glasmassen, for at danne en lignende Stang, og saaledes vedbliver han indtil hele Glasmassen, som han har paa Enden af Røret, er opbrugt. Man kan ogsaa bruge lutter farvede Glastraade, og faaer da en Traad, der giver et lignende, men meget finere Traadnet; men den enkelte Glastraad maa da være dannet saaledes, at hele Traaden er omtrent dobbelt saa tyk som dens indre farvede Del. Det indses i det Hele let, at man paa lignende Maade, ved forskjellige Sammenstillinger af farvede og ufarvede Glasstænger kan danne en stor Mængde forskjellige Mynstre, saaledes som det nærmere er beskrevet af *Jules Labarte* i hans *Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la renaissance.*

Naar man saaledes har forsynet sig med endel Stænger af Traadglas i forskjellige Mynstre, kan man af disse forfærdige en Mængde forskjellige Drikkeglas, Flasker, Kopper o. s. v. Endel Glasstænger af samme Længde, men i Reglen af forskjellige Mynstre anbringes paa den ovenfor omtalte Maade i en cylindrisk Form, men her er det af Vigtighed, at alle Glasstængerne tilsammen nøjagtigt udfylde Omkredsen. Formen med Glasstængerne opvarmes i Ovnen, Arbejderen tager lidt farveløst Glas paa Enden af sit Rør og danner deraf en

Fig. 40. Venetiansk Glas. (Rosenborg Slot).

lille hul Cylinder, som han anbringer i det Indre af Formen, og puster i Røret, for at bringe Glaslaget i nøje Berøring med alle Glasstængerne. Derefter tages Formen bort

og en Medhjælper lægger et Baand af blødt Glas omkring alle Glasstængerne, for yderligere at holde dem sammen og befæste dem paa Blæserøret. Enderne af alle Glas-

Fig. 41. Venetiansk Glas (Rosenborg Slot).

stængerne trykkes endvidere med et Jern ind over den yderste Ende af Arbejdsstykket; dette har nu faaet Form af en for Enden lukket hul Cylinder og bearbejdes nu videre og fuldføres omtrent paa samme Maade som almindelige Glassager.

Ved denne Bearbejdelse trykkes de enkelte Glasstænger efterhaanden flade, hvorved der dannes Striber, som gaae fra den øverste til den nederste Rand, eller fra Midtpunktet til Omkredsen af det færdige Stykke. Hvis Arbejdsstykket under Bearbejdelsen tillige er bleven snoet, ville Striberne danne Spiraler eller Skruelinier, og saadanne »snoede« Stykker kaldes paa Murano *ritorcimento* eller *vasi a ritorti.*

Der er endnu en anden Slags Traadglas, som ogsaa har bidraget meget til de venetianske Glasværkers Navnkundighed, nemlig det saakaldte *filigranna a reticella* eller *vasi a reticelli.* Disse Glassager indeholde to Lag af indbyrdes parallele Traade af Melkeglas, nemlig et indvendigt og et udvendigt, adskilte ved et Lag af ufarvet Glas, og de to Lag Traade ere snoede eller drejede til modsatte Sider, saa at de krydse hinanden. Fig. 34 viser en Prøve af denne Slags Glas og hertil hører ligeledes flere af de ovennævnte store Fade, Skeerne m. m. Fremstillingsmaaden, som var gaaet i Forglemmelse, er atter for nogle Aar siden i Venezia bleven opfunden paany. Allerede førend den blev gjenfunden havde *Bontemps* i Paris omtalt, at man maatte kunne fremstille saadant Glas ved først at danne to Glaskar med Traade, der vare snoede i modsatte Retninger og derefter anbringe det ene indeni det andet, hvilket ogsaa har vist sig at være rigtigt.

Endnu skal det med et Par Ord nævnes,

Fig. 42. Venetiansk Glas (Rosenborg Slot).

at der i Samlingen paa Rosenborg findes Glassager, især Drikkeglas, som maa henregnes til hvad man i gamle Dage kaldte »skaaret Glas«, d. v. s. Glas, der er prydet

med indskaarne eller indslebne Ornamenter s. saaledes Fig. 40, 41, 42. Der findes flere høje og smalle Glas af den Slags, som sees i Fig. 40., i flere lidt forskjellige Former. Ornamenterne paa disse Glas ere i Reglen i meget fine og smagfulde Mynstre og Udførelsen maa have været meget vanskelig, da flere af Glassenes Sidevægge ere overmaade tynde. Figurer og Ornamenter indskjæres i Glas omtrent paa samme Maade og med lignende Redskaber som i Ædelstene og i de saakaldte Halvædelstene. Det indses let, at man ikke kan skjære eller gravere i Glas og Sten saaledes som i Metal, Fordybningerne blive derfor i Reglen indslebne ved Hjælp af smaa Hjul, der ved et Maskineri sættes i omdrejende Bevægelse og hvorpaa der anbringes Smergel og andre Slibe- og Polerepulvere. Hjulene ere meget forskjellige i Form og Størrelse, og de mindste af dem kunne være overmaade smaa. Arbejdet kræver megen Øvelse og Taalmodighed, i Forbindelse med et sikkert Øje og en sikker Haand, og dog er der som bekjendt i denne Retning allerede i en meget gammel Tid frembragt højst mærkværdige og betydelige Kunstværker. Paa Glasset kan Indslibningen tildels — men rigtignok kun tildels — erstattes ved Ætsning med Fluorsyre, og i Samlingen paa Rosenborg findes maaske enkelte Stykker, der ere behandlede paa denne Maade. Glasset, hvori der skal ætses, bedækkes med et tyndt Lag Vox eller Dækgrund, hvori de Figurer indridses, som skulle ætses. Naar Glasset derefter udsættes for Syrens Paavirkning, vil denne naturligvis kun angribe det paa de Steder, hvor Dækgrunden er borttagen. Efter Ætsningen maa Syren godt afskylles med Vand, førend Dækgrunden borttages. — Figurerne 36 og 37 vise endelig et Par Drikkeglas med Laag, saakaldte Vingeglas, hvis Former ere karakteristiske for de ældre venetianske Fabriker. Det sidste af dem er saavel paa Foden som paa Laaget prydet med Blomster, dannede af forskjellige Slags farvet Glas. Den bægerformede Del af Glasset og Laaget ere af blaagrønt Glas, med hvide Bølgelinier. Det Hele er $20^1/_2$ T. højt. Det andet Glas er, ligesom de paa samme anbragte Dragefigurer, af klart blaagrønt Glas, og er med Laaget 22 T. højt.

Den filosofiske Æsthetiks Betydning for Kunstindustrien.

Af Dr. **Alfr. Lehmann.**

»Det, som man har kaldt den filosofiske Æsthetik, den ynkværdigste af alle Videnskaber, en Slags Videnskab om Cirklens Kvadratur, en Videnskab, som hverken véd ud eller ind, og som aldrig er kommet videre end til at famle efter sine Begyndelsesgrunde, vil dog neppe Nogen i vor Tid tænke paa af byde Kunsthaandværket som Læremester. Og hvad de nyere psykofysiologiske Undersøgelser navnlig om Farverne angaar, som vistnok mere videnskabelig kunne kontrolleres, tør man vel mene, at de selv endnu for meget ere i deres første Vordens Periode til at kunne optræde som Lærere for Kunstens praktiske Udøvelse«. Saaledes skriver Hr. Doc. *Jul. Lange* ovfr. pag. 15, og det er mig en sand Fornøjelse Sætning for Sætning at kunne underskrive denne Opfattelse af den ansete Kunsthistoriker. Men det er dog altid en mislig Sag i Forbigaaende at henkaste en saadan Udtalelse, fordi den let fører til, at Udenforstaaende, som ikke vide, hvad der er den filosofiske Æsthetiks Maal og Opgave, hildes i den Tro, at *al* filosofisk Æsthetik nødvendigvis, i Følge Sagens egen Natur, er et værdiløst Snurrepiberi, som intet alvorligt Menneske kan tage Hensyn til end sige beskæftige sig med. Da dette nu ganske sikkert ikke er Doc. Langes Mening, lige saa lidt som det er min, skal jeg forsøge en kort Redegørelse angaaende den filosofiske Æsthetiks Betydning, for at den ikke skal blive staaende i det mindre heldige Lys, som Doc. Lange har kastet over den.

At Æsthetiken aldrig er kommen videre end til

at famle efter sine Begyndelsesgrunde, er en uomtvistelig Sandhed, som man ikke engang kan kalde en sørgelig Sandhed, fordi der ikke findes nogen menneskelig Videnskab, som ikke én Gang har været i samme Situation. Kemien, hvis overordenlige Betydning ingen i vor Tid vil falde paa at benægte, stod indtil Udgangen af forrige Aarhundrede netop paa et saadant famlende Standpunkt, men da den saa endelig var bleven klar over sit Maal og sin Metode, viste den snart, hvad den duede til. Og det samme vil vist ogsaa blive Tilfældet med Æsthetiken. Fra 1735, da Baumgarten lagde den første Grund til en videnskabelig Æsthetik, indtil vore Dage have alle Bestræbelser paa dette Omraade kun ført til en stadig nøjagtigere Bestemmelse af, *hvad* der er denne Videnskabs Opgave, og *hvorledes* den skal tage fat; andet er der unægtelig ikke kommet ud af de filosofisk æsthetiske Undersøgelser, men for saa vidt Filosoferne selv indrømme dette, er der ingen Grund til at kalde deres Videnskab den ynkværdigste af alle, ti man maa jo dog krybe, før man kan gaa. Doc. Langes Udtryk have derimod deres fulde Berettigelse over for de æsthetiserende Filosofer, som mene, at de med deres Spekulationer over, hvorfor det skønne er skønt og lignende unyttige Problemer, have beriget Verden med værdifulde Oplysninger. Saadanne Filosofer have rigtignok existeret og findes vel ogsaa hist og her endnu, men de ere heldigvis nær ved at uddø. Nuomstunder ere de fleste filosofiske Æsthetikere ganske paa det rene med, at alt, hvad der hidtil er naat, kun er den allernødtorftigste Begyndelse, nemlig en Anvisning af den Vej, man har at gaa. Og der er da heller ikke nogen Tvivl om, at Æsthetiken med Tiden vil vise, hvad den kan præstere. Doc. Lange indrømmer selv, at der er gjort et Skridt i den Retning, idet han siger om de nyere psykofysiske Undersøgelser, som netop ere den filosofiske Æsthetiks første Resultater paa dens nye Bane, at disse dog lade sig videnskabelig kontrollere; men derved er ogsaa Muligheden givet for at naa paalidelige Resultater. Naar Doc. Lange særlig har nævnt Farverne som et Omraade, hvor slige Undersøgelser ere i Gang, sigtes der rimeligvis til mit lille Arbejde (Farvernes elementære Æsthetik), det eneste Værk af denne Art, der er fremkommen paa Dansk, men det maa da ikke glemmes, at der paa andre Omraader findes meget betydeligere Arbejder i samme Retning, saaledes Fechners: Vorschule der Aesthetik, hvor blandt andet de geometriske Figurer behandles, og Helmholtz: Lehre v. d. Tonempfindungen. Alle disse Undersøgelser ere naturligvis endnu i deres første Vorden, og der er derfor heller ingen, som vil hævde, at de foreløbig kunne have praktisk Betydning.

Hertil kommer endnu ét. Der er en himmelvid Forskel mellem Naturvidenskaberne og de saakaldte filosofiske Videnskaber i Henseende til deres praktiske Betydning. For at kunne beherske Naturen, maa man kende dens Love, og jo fuldstændigere dette Kendskab er, desto videre vil man ogsaa kunne udstrække sit Herredømme — derfor drager enhver større naturvidenskabelig Opdagelse gerne en Række praktiske Konsekvenser efter sig. Ganske anderledes forholder det sig derimod med de filosofiske Videnskaber, hvis Genstand er selve den menneskelige Aand og dens Frembringelser. For at kunne tænke, føle og handle behøver den menneskelige Aand da heldigvis ikke at kende de Love, der beherske den. Jeg tænker, føler og handler i Overensstemmelse med mine Tanker og Følelser ganske ubekymret om og uafhængig af, hvorvidt Psykologer, Æsthetikere og Ethikere kende de Love, som jeg derved mig selv uafvidende følger. Medens Naturvidenskaberne altsaa altid ere et godt Skridt forud for den praktiske Anvendelse af deres Resultater, saa er Aandsvidenskaben altid paa en Maade Aarhundreder bag efter de menneskelige Handlinger, hvis Love den søger. Aandsvidenskaben kan derfor aldrig blive Menneskets Læremester paa samme Maade som Naturvidenskaben. Det højeste, Æsthetikeren kan naa, er at vise de Love, som Mennesket hidtil ubevidst har fulgt i sin kunstneriske Produktion, og han kan saaledes garantere enhver, der følger disse Love, at de vil naa samme Resultat som Forgængerne. Men medens Naturforskeren bestemt kan udtale: »den, der ikke følger disse Love, opnaar aldrig noget«, saa kan Æsthetikeren ikke være sikker paa, at ikke langt fuldkomnere Resultater kan naas ad andre Veje end de, Mennesket hidtil har gaaet. Ti han kender jo kun Lovene for det, der er præsteret, og vil neppe mere end noget andet Menneske kunne ane, hvad Fremtiden bringer.

Jeg haaber i disse faa Linjer at have paavist, at i Øjeblikket vil den filosofiske Æsthetik — paa Grund af sin Ungdom — være den elendigste Lærer, der nogensinde har varetaget et saadant Kald; men derfor paatager den sig det heller ikke. I Tidens Løb vil den derimod sikkert kunne give adskillige gode Raad, men andet maa man ikke forlange af den, fordi den i Følge sin Natur ikke kan yde mere.

Mindre Meddelelser.

Følgende kunstindustrielle Tidsskrifter ere tilgængelige i Kjøbenhavn. Paa det store kgl. Bibliotek: *Repertorium für Kunstwissenschaft* (Berlin, Stuttgart); *Anzeiger des germanischen Nationalmuseums* (Nürnberg); *Nouvelles archives de l'art français, recueil de documents inédits publiés par la société de l'histoire de France* (Paris). — I Kunstakademiets Bibliotek: *Allgemeine Bauzeitung* (Wien); *Zeitschrift für Bauwesen* (Berlin); *Le Moniteur des architectes* (Paris); *Revue générale de l'Architecture* (Paris); *Proceedings of the Royal Institut of architects* (London); *Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung d. Denkmale* (Wien); *Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen* (Berlin); *Zeitschrift f. bild. Kunst* (Leipzig); *Deutsche Renaissance* (Leipzig); *Gazette des beaux arts* (Paris); *Archäologische Zeitung* (Berlin) — I det tekniske Selskabs Bibliotek: *Gewerbehalle* (Stuttgart); *Revue des arts décoratifs* (Paris). — I Industriforeningens Bibliotek: *Allgemeine Bauzeitung* (Wien); *Zeitschrift für Bauwesen* (Berlin); *Deutsches Baugewerks-Blatt* (Berlin); *Architectonisches Skizzenbuch* (Berlin); *Deutsche Renaissance* (Leipzig); *Blätter für Kunstgewerbe* (Wien); *Mittheilungen des k. k. oesterr. Mus. für Kunst und Industri* (Wien); *Kunst und Gewerbe* (Nürnberg); *Mittheilung. des bayr. Gewerbemuseums* (Nürnberg); *Zeitschrift des Kunstgewerbevereins in München; Gewerbehalle* (Stuttgart); *Zeitschrift für bildende Kunst* (Leipzig); *Kunstchronik* (Leipzig, Berlin); *Kunstgewerbeblatt* (Berlin); *The Art-Journal* (Wien); *Gazette des beaux arts* (Paris); *La chronique des arts et de la curiosité* (Paris); *Revue des arts décoratifs* (Paris); *Mönster för konstindustri och slöjd* (Stockh.); *Minnen från nordiska museet* (Stkh.); *Meddelanden från National Museum* (Stkh.); *Tegninger af ældre nordisk Arkitektur* (Kbhvn.); *Severin og Andreas Jensens Meubel-Journal* (Kbhvn.).

Den 11 Februar forelagde Kirke- og Undervisningsministeren Landstinget et Lovforslag om Opførelsen af en Bygning for Museet for nordiske Oldsager, etnografisk Museum og det vordende Folkemuseum. Bygningen skal efter Lovforslaget ligge i den nordostlige Del af Rosenborg Have udimod Kronprinsessegade, og den samlede Udgift beregnes til 1,950,000 Kr.

I et Brev af 25 September 1643 skriver Kristian IV, at der skal tilskikkes Gesandterne, »som er befalet at drage henad Moskou«, »nogle Pakfoder med Silbergeschirr, hvoraf Halvparten skal præsenteres Grotfyrsten og den anden Part Grotfyrstens Datter, naar Gud vil, at Bilageret skal celebreres«. Der var Tale om Bryllup mellem Kristian IV's Søn Valdemar Kristian og den russiske Prinsesse Irene. Efter *Le Trésor de Moscou*, en Haandbog over den russiske Stats Klenodier i Moskou, fandtes der mellem Kongens Gaver, der alle vare af forgyldt Sølv, tre »Bjerge« med gotiske Slotte, der paa en Gang vare Bordprydelser og Røgelseskar, de vejede tilsammen ikke mindre end 138 Pund, to Pantere (141 Pd.), et Drikkehorn formet som en Ørn (22 Pd.), en Gydekande og 13 forskjellige Drikkekar og Skaale. Alle Gjenstandene vare imidlertid ikke gjorte i Anledning af det paatænkte Bryllup eller udgaaede fra danske Mestere; Ørnen bærer følgende Indskrift: »Der kön. May. zu Denmarcke und Norwege Christiano dem 4 etc. Ihrem allergnedigsten König und Herrn hat die Landsehaft auf Özel dis Trinckgeschir aus Schuldigen Treuen unterthenigst verehret in dem 1595 jare und wunsehen ihrem Kön. Mayt. langes gesundes Lebe und gluckseligs Regi.« Det ene af de tre »Bjerge» er afbildet i *Le Trésor* ligesom en af Grev Valdemar selv overrakt Perlemorsskaal, besat med kostbare Stene.

I Sverige er der i Aarenes Løb opstaaet en forholdsvis betydelig kunstindustriel Litteratur. *C. G. Brunius* førte vel an med sine Skrifter om Lunds Domkirke (1836), om Skaanes Kunsthistorie (1850) o. s. v., og *N. M. Mandelgreen* traadte til med sine store Billedværker Monuments scandinaves du moyen âge (1855—1862), Samlingar til svenska Konst- oeh Odlings Historien (1866—1868) og Atlas till Sveriges Odlingshistoria (1877—1884). Af væsentlig Betydning har den i 1845 stiftede *Svenska Slöjdförening* i Stokholm været. Den aabnede i 1846 en teknisk Skole, tog i 1868 for Alvor fat paa Oprettelsen af et Museum for Kunstindustri og Sløjd og dannede i 1874 indenfor sine egne Rammer en Foreniug for Kunstsløjd, der udgiver det smukke Værk *Mönster för Konstindustri och Slöjd*. Foreningen har desuden udgivet ikke faa kunstindustrielle Skrifter (*A. Lundgreen:* Galvanoteknik; *L. Looström*: Keramiska Studier; *G. Upmark:* Modern Konstslöjd), og dens Aarsberetninger ere ifjor begyndte at blive et kunstindustrielt Aarsskrift. Beretningen for 1884 indeholder Afhandlinger af *L. Looström* (Om de äldre silfverföremålen i Stockholms kyrkor), *J. O. Andersson* (Strödda meddelanden om Japans industri) og *G. Upmark* (Några ord om svensk konstslöjd under år 1883). Ogsaa Nationalmuseet begynder nu at udgive Smaaafhandlinger; i *Meddelanden från Nationalmuseum* Nr. 4 (1884) har Intendenten *G. Upmark* skrevet: «Jeremias Falck, Drottning Christinas Hofkopparstickare«. *Artur Hazelius* udgiver »Minnen från nordiska museet«, ligesom han har udgivet et Bind, der ogsaa bør nævnes her, »Ur nordiska folkens lif«. Under *L. Dietrichsons* Redaktion begyndte i

1875 et »Tidsskrift för bildande konst og konstindustri«, det ophørte imidlertid med 1876, men ikke desto mindre er der ikke faa kunstindustrielle Forfattere foruden de ovennævnte. *G. R. Dahlander* behandlede i 1866 den tekniske Undervisning rundt om i Evropa, og i 1878 sammen med *F. Dardel* de kunstindustrielle Museer. *G. H. Ståle* har i 1879 og 1880 udgivet pragtfuldt illustrerede Monografier over Porcellænsfabrikerne Rørstrand og Marieberg, og *Hans Hildebrand* i 1875 »Den kyrkliga konsten« i Sverige. Endelig skal endnu nævnes, at den bekjendte Christian Hammerske Samling er beskreven paa Fransk ved *C. Eichhorn* (1871) og Kong Karl XV's Samlinger af *J. Falke* (Wien 1871); en ny Beskrivelse af disse sidste er forøvrigt nu paabegyndt. G. Upmark og L. Looström har i 1883 udgivet: Konung Carl XV's konstslöjdsamling. I. Keramiska Föremål.

Den bekjendte Samler og Kunstven Baron *James de Rothschild* efterlod sig ved sin Død (1881) et ligesaa omfattende som kostbart Bibliotek; han havde med særlig Forkjærlighed samlet gamle franske Bøger fra det 15de og 16de Aarhundrede og var efterhaanden kommen i Besiddelse af en stor Mængde Sjældenheder. Efter hans Død har nu den lærde Bibliograf *Emile Picot* paabegyndt Udgivelsen af eu fuldstændig Katalog over denue Samling. Første Del er udkommet fornylig under Titlen *Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. le baron James de Rothschild. Tome premier.* (Paris D. Morgand. 1884). Denne Bog, der er et typografisk Pragtværk, har ikke blot Interesse for Litterærhistorikere, men giver ogsaa mange Oplysninger om Renæssancetidens Bogtrykkerkunst. Hver Titel er nemlig ledsaget af Undersøgelser vedrørende Bogens Trykker, de anvendte Typer, Bogtrykkermærkerne o. s. v. og i mange Tilfælde tillige af Reproduktioner af Titelbladene med deres besynderlige slyngede Initialer og fantastiske Billeder, der indeholde rige Bidrag til Tidens Kunst- og Kulturhistorie. Bogen ledsages endvidere af fem store Foto-Kromo-Typografier (udførte af L. Danel i Lille), der i farvet, ophøjet Tryk gjengiver nogle af de interessanteste og kostbareste Indbindinger i Samlingen. Her findes saaledes Prøver paa franske Bind udførte af *Pasdeloup* den yngre i Begyndelsen af det 16de Aarhundrede, desuden nogle *reliures en mosaïque* (hvide og sorte Indlæg i brun Grund) fra Midten af Aarhundredet og endelig nogle fine smaa røde Marokinbind fra det 17de Aarhundrede, hvis Udførelse er overordentlig elegant og stilfuld.

Hos Didot i Paris er udkommen *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII*, publié sous la direction et avec le concours du duc de Chaulnes par M. *Eugène Müntz*. Forfatteren sætter Datidens italienske Indflydelse paa den franske Udvikling højt, men *Louis Gonse* skriver i en Anmeldelse i Modsætning hertil, at det er ham kjært at forsvare »la gloire si française de nos vieux gothiques.«

De til *South Kensington* Museet siden dets Oprettelse skjænkede Gaver ansættes til en Værdi af 1 Million £. (d. e. 18 Millioner Kr.). Fra Statens Side er der fra 1856 til 1883 udgivet til dets Samlinger 302,148 £ (5,438,664 Kr.) og til dets Bibliotek 52,665 £ (947,970 Kr.). Gavernes Værdi udgjør altsaa langt mere end Statens Tilskud. Siden dets Aabning i 1857 har det til Slutningen af 1883 været besøgt af 22 675,912 Personer.

Januar og Februar Hefterne af *Mittheil. des k. k. Oesterreich. Museums* beskjæftige sig næsten udelukkende med de østerrigske Arkitekters sociale Stilling i Anledning af et Rigsdagen der forelagt Lovforslag, der ikke skal tage det tilbørlige Hensyn til dem. De meddele bl. A. et af *Josef Folnesics* i det ovenfor nævnte Museum holdt Foredrag *Ueber das Verhältniss der Architektur zur Kunstindustrie.* Foredragsholderen karakteriserer Arkitekturen som Læreren, Kunstindustrien som Eleven, og siger lejlighedsvis, hvad vi ikke her skulde undlade at notere: „Wir haben mit der italienischen Renaissance begonnen, sind um die Mitte der Siebziger Jahre auf die deutsche Renaissance übergangen und pflegen gegenwärtig vorzugsweise den Barockstyl".

Edmond du Sommerard, Direktør ved Cluny Museet i Paris og Søn af dette Museums Stifter, døde den 5 Februar, 67 Aar gammel. De af hans Fader *Alexandre du Sommerard* (født 1779, † 1842) i Løbet af 40 Aar tilvejebragte rige Samlinger blev ved Lov af 24 Juli 1843 kjøbte af den franske Stat.

Les oeuvres de Bernard Palissy ere sidst udgivne af *Anatole France* (Paris, 1880) og hans *Discours admirable de l'art de terre* 1863 i Genf hos J. G. Fick. 1862 udgav *Sauzay* og *H. Delange* et pragtfuldt Folioværk over hans Arbejder (Monographie de de l'oeuvre de B. P.), Plancherne ere i Farvetryk. Det findes paa det store kgl. Bibliotek og i Fabriken Aluminias Bibliotek.

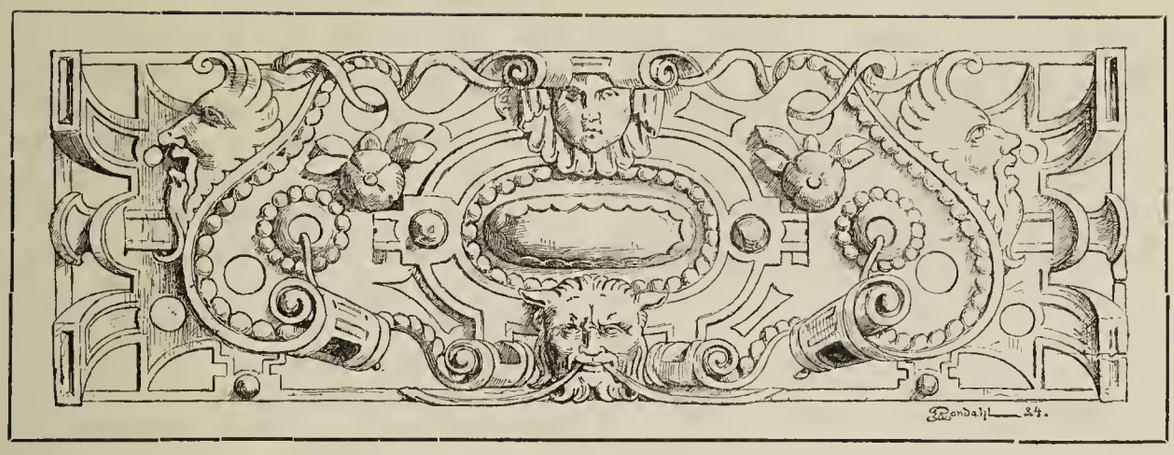


Fig. 43. Kistefylding fra Ribe. Renaissance.

Skiftende Stilarter i dansk Kunstindustri.

Af **R. Mejborg.**

Tegningerne af E. Rondahl.

Fig. 44. Fra en Vinduespost i Helsingør. Renaissance.

Selv den, der ikke har gjort Kunsten til sit Studium, påvirkes af de forskellige Stilarter ligesom af Melodier, der fremkalde vexlende Stemninger. Det majestætiske, det højtidsfulde, det livsglade, det vellystige, det trivielle og spidsborgerlige giver sig umiddelbart til Kende. Hvor Fremstillingen er fyldig og klar, opildnes Fantasien, og Beskueren gribes af Sympathi eller Modvilje, uagtet han savner Forståelse af, hvad der ligger til Grund for disse Følelser. Bliver vi nærmere fortrolige med en enkelt Periode, åbner en svunden Tid sit Livssyn for os, og Afspejlinger fra Kongeborgen til Bøndergårdene fremtræder med sådan Klarhed, at vi føler og deler de henfarne Slægters Glæde og Sorg. Derfor går den Historie, som har fået sit Udtryk i Farve og Form, Hånd i Hånd med den, der er nedlagt i skrevne Beretninger. — Betragter vi Kunstindustrien, da har vi ganske vist Kunstens ringeste Frembringelser for Øje; men disse er til Gengæld lettere at opfatte end de fornemme Kunstarter, hvis rette Forståelse kun falder i de færrestes Lod. — Den her foreliggende Artikel, som særlig har Værelser og Møbler til Udgangspunkt, skal give et kort Overblik over Formerne i de sidste 300 År og en sammentrængt Skildring af de ydre Forhold, som vexelvis fremskyndede og hæmmede deres Udvikling.

Materialet til Danmarks Historie i Middelalderen er endnu ikke således undersøgt, at vi har et anskueligt Billede af den

Fig. 45. Fra en Ligsten med Årstallet 1504. Renaissance. (Oldnord. Mus.).

Tids Kunstindustri, og med Bevidstheden om, at der er gået så overmåde mange af Datidens Arbejder til Grunde, er man tilbøjelig til at undervurdere Betydningen af de overleverede. For Øjeblikket er der størst Interesse for de yngre Stilarter, særlig for Renaissancen. Denne holdt sit første Indtog i Danmark under Christian den Anden, og i denne pragtelskende Konges Tid synes der at have været gode Betingelser for dens Fremvæxt; men i de urolige År, som fulgte efter Kongens Flugt, kunde Kunstindustrien ikke gøre Fremskridt; de Renaissance-Ornamenter, der er bevarede fra den første Halvdel af det 16de Århundrede, må derfor betragtes som fremmede Gæster.

Ved Midten af det 16de Århundrede havde Husene endnu gothisk Indretning. I Værelserne var der som oftest åbne Kaminer, lukkede Senge, Bænke, der gik i et med Panelerne, og nagelfaste Træhimle over Bordet. En stor Del af Løsøret, såsom Skabe, Kister og Borde, havde regelbundne Pladser, var delvis tømret i selve Stuen og alt for stort til at komme ud ad Dørene. Af udskårne Prydelser var de såkaldte Pergaments-Ornamenter de hyppigste (s. Fig. 46); hvor særlig Pragt udfoldedes, prangede Panelværket med Billedrækker i Guld, Sølv og brogede Farver. Blankt skurede Fade og Kar af Tin, Messing og Sølv stod på Rad langs hen under Loftet. Ned fra Bjælkerne bang fantastiske Lysekroner, kunstig snoede Lysepiber og små Skibs-Modeller lig dem, der endnu findes i Kirkerne. På Bænkene og Stolene lå spraglede Dyner og Hynder, på Bordet et stærkt farvet Tæppe. Ved Pintse eller Midsommer smykkede man Stuen med Grene og Blomster, så den lignede en Løvhal; til andre Højtider klædte man den i vævede Tapeter. Hos fornemme Folk var disse i Reglen af engelsk Klæde — hyppigst rødt eller grønt — hos Almuen var de vistnok som oftest hjemmegjorte. I det Hele taget indtog Husfliden dengang en betydelig Plads; Mænd og Kvinder kappedes om at smykke Hjemmene, og derfor kunde der selv hos Bønder, hvis Indtægter i Penge var forholdsvis små, være i høj Grad hyggeligt og pynteligt.

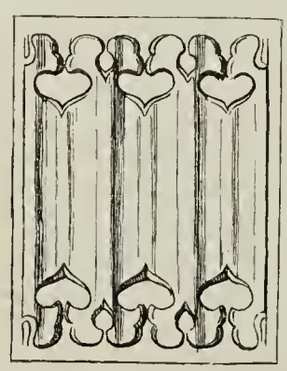


Fig. 46. Pergaments-Ornament fra en Dørfylding i Ribe. Gothik.

I sidste Halvdel af Christian den Tredjes Regering, da der atter var Ro og Velstand i Landet, vågnede Lysten til at indføre fremmed Pragt, og i Slutningen af det 16de Århundrede udfoldedes en Kappelyst over hele Landet, som ikke var ulig den, vor Tid er Vidne til. Pragtlysten greb alle Samfundsklasser. Engelsk Klæde falbødes om Søndagen ved Landsbykirkerne. Bønderpigerne pyntede sig med Fløjel og forgyldte Sølvkæder. Karlene gik ud at pløje med Pibekrave på.

Nu fik Renaissancen Indpas, hovedsagelig i den Form, den havde antaget i Lybæk og andre nordtyske Stæder. Slotte og Herregårde opførtes så skønne som ingensinde før eller siden, og Købstadhuse langt stilfuldere end nutildags. De rige Udskæringer på Bindingsværk tilhører særlig denne Periode. Hvad Udstyrelsen af Værelser angår, da var det Skik i de Tider, at man købte sit Løsøre stykkevis, og så

vidt det kan skønnes af de rigt udskårne Skabe og de pragtfulde Brudekister, anvendte man ofte lige så stor en Sum på et enkelt Stykke Bohave, som man nu anvender på et helt Møblement. På Grund af denne langsomme Tilvæxt af Inventarium stod Møbler i Gothik og Renaissance Side om Side i det 16de Århundrede. Vi må derfor gå flere Decennier ind i det 17de Århundrede, når vi vil se en Række Værelser på en Herregård udstyrede i Renaissance-Stil. — Vel at mærke, at man næppe havde givet helt Slip på Gothiken, før Barokken begyndte at indsnige sig. — Som Exempel kan vi da vælge Mandrup Brahes Gård Torbenfeld (det nuværende Frydendal). Fra Forstuen paa første Sal, som var udstyret med en stor Messing-Lysekrone og med udskårne Hjortehoveder med mægtige Takker, kom man gennem en rigt udskåret Portal ind i Fruerstuen, hvor Øjet mødte en Mylder af pyntelige Former og strålende Farver. Ifølge det gamle Inventarie-Regnskab var Loftet »dønniket udi adskillige Historier« og Træværket »altsammen udskåren i Snitværk og med Guld og adskillige Farver sirligen beprydet«; Kaminen var smykket

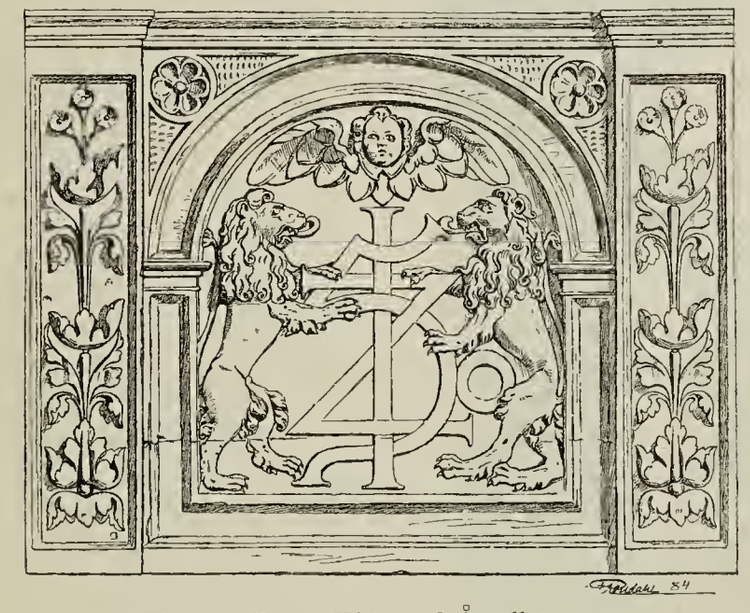


Fig. 47. Fra en Kiste med Årstallet 1520.
Renaissance. (Oldnord. Mus.).

med malet og forgyldt Billedhuggerarbejde, Væggene med store Oljemalerier; Bordtæppet var af Gyldenstykke med indvævede røde Fløjels Blomster, og Betrækket på Stolene har rimeligvis været af samme pragtfulde Stof. Ved Siden af denne Sal lå et rummeligt Cabinet, der var endnu rigere udstyret. Her var Vægge og Møbler betrukne med kostbare Silketapeter, hvis indvævede Figurer sikkert i kunstnerisk Henseende kappedes med de Oljemalerier, der var indfattede i Loftet; Træværket, som indrammede al denne Billedpragt og dannede en bred Frise eller Gesims, var »udskåret i Snitværk« og ligesom den pyntelige Kamin »overalt malet og med Guld stafferet«; blandt Bohavet fremhæves to forgyldte Glasskabe og et Bord af Cypres indlagt med andre fine, farvede Træsorter. I Sovekammeret, der ifølge Datidens Skik hyppig benyttedes som Dagligstue og Spisestue, var Loftet »dønniket i Løvværk og Billeder«; Væggene var betrukne med blåt Klæde og smykkede med et meget stort Landskab og mange andre Malerier samt med et stort Spejl »ombundet med brogede Silkebånd«; tværs over Værelset gik et malet Tralværk, og bag

Fig 48. Karyatide fra en Kiste. Renaissance. (Tilh. Landskabsmaler H. Foss).

dette stod den kostbare Himmelseng; blandt Løsøret i den forreste Del af Værelset forekom Skuffe-Skabe på Bordfod, et af Ibenholt, et af ferniseret Egetræ; desuden var der Stole med Betræk af blåt Fløjel og med brede Guldfrynser samt et tilsvarende Fløjels Bordtæppe, rigt bræmmet med Galoner og Frynser af Guld og Sølv. Gik man videre fra Stue til Stue i de 13 Dagligværelser og de talrige Gæstekamre, traf man rundt om ny Pragt. — Forholdene paa Torbenfeld vare ingenlunde enestående. — I Renaissance-Tiden fulgte Værelser og Møbler iøvrigt de samme Love som Husenes Ydre. De gamle Grundformer blev bibeholdte; det ny, der kom til, var væsentlig Decorations-Motiver. Disse anvendtes hyppig Side om Side med gammeldags Ornamenter, og da man ikke alene copierede fremmede Forbilleder, men også omdannede dem og tilføjede ny Former, stod en lang Scala til Kunstnerens Rådighed. Tidsalderen var villig til at anvende store Summer på Luxus, og dygtige Mestre fremstod allevegne; derfor er der en Rigdom, en Skønhed, en Djærvhed i Datidens Ornamenter, som vækker vor største Beundring. En Anke kan vi dog ikke holde tilbage over for Pragtstykkerne, og det er den, at man her hjemme på en dilettantmæssig Måde benyttede mange forskellige Ideer til Udsmykning af samme Flade uden at tage Hensyn til, at disse savnede logisk Forbindelse. Scener af den bibelske Historie stilledes således sammen med Optrin af det daglige Liv, med Figurer fra den romerske Mythologi og med mangehånde allegoriske Personer, der ofte kun var forståelige gennem lange vedføjede Indskrifter. Portraiter, Englehoveder, Karikaturmasker, Jesu Navn og Våbenskjolde anvendtes Side om Side. Uden om alt dette anbragte man ofte Ranker med alle Slags Blomster og Frugter på samme Grene; mellem disse afbildede man den vildeste Parforcejagt, og hele Menagerier udfyldte tilstødende Friser. Denne brogede Mangfoldighed er ingen-

lunde sjælden. Som Exempler kan nævnes: Decorationerne i Kantsler Johan Friises Brevkammer på Borreby og Riddersals-Loftet i Frederiksborg. I Slots-Kirken sidstnævnte Sted får Sammenstillingen et comisk Skær; thi da Apostelrækken ikke kan fylde alle Stolestader, suppleres den med Amor og Venus. — Som noget af det skønneste, der er bevaret fra denne Periode, skal nævnes Stucloftet i Havecabinettet på Tjele. Her er Hvælvings-Kapperne smykkede med Grupper af bibelske Fremstillinger i Hautrelief, der kan tåle

Fig. 49. Kistefylding (H. Foss).

en Sammenligning med Datidens bedste Billedskærerarbejde; Blomster-Ornamenterne og Dyrefigurerne, som udfylder Mellemrummene, er lige så smagfuldt ordnede som fortrinligt formede.

Desto værre strakte den gode Tid sig ikke ret langt ind i det 17de Århundrede. Allerede ved Begyndelsen af dette var der Adelsmænd, som gjorde Opbud, fordi de havde levet over Evne, og da man ikke gav Afkald på den tilvante Ødselhed, uagtet Krigene senere hen udpinte Landet, forsvandt den almindelige Velstand i de højere Samfundslag. Af Regnskabsbøger fra Slutningen af Christian den Fjerdes Tid ser man, at rige Købmænd

Fig. 50. Parti af en Bort på et Tapet af Hans Knieper. Renaissance. (Oldnord. Mus.).
Udført i Helsingør for Frederik II. til Riddersalen på Kronborg.

i Provindsbyerne havde betydelige Summer tilgode hos største Parten af Omegnens Adel, og at denne måtte stille både Caution og Pant for samme Beløb. Endnu mere betegnende er det, at Kongens Gældsbreve i disse Regnskabsbøger er opførte under Rubriken: »Fordringer, som er aldeles usikre og for intet at eragte.« Ikke des mindre herskede en sådan Luxus, at Kræmmere i Odense falbød guldbræmmede Nathuer og dito Nattrøjer til 10 Køers Værdi. — Med Datidens store Begær og små Midler for Øje kan man ikke undre sig over, at Guldmager-Galskaben rev så mange med sig.

Det uvederhæftige i Tiden satte selvfølgelig sit Præg på Kunstindustrien. Under Barokstilen, som nu holdt sit Indtog, gjaldt det særlig om at gøre Effect. Fortidens solide Pragt med dens indholdsrige Ornamenter måtte vige for Glimmer og Spræl. Prunkende Guldlæder med uskønne Mønstre anvendtes som Betræk til Vægge, Lofter og Møbler. Bordtæpper og Sengeomhæng bræmmedes med Guldgaloner. Træværket blev malet som Guldlæder. Snitværket formedes i meningsløse Sving. Stiliserede Planteornamenter og Masker opløstes i et Virvar af Slyngninger og alle disse Kruseduller blev overså̊ede med Pukkelværk, som dannede Knude ved Knude. På snoede Søjler er Skafterne gennembrudte, så de ser ud som Fletværk, der består af sammenfiltrede Slanger. På bovnende Capitæler hænger Volutterne ranglende ned som Krøller i en Alonge-Paryk. Selv Vinge-

fjerene på de vredne Englefigurer er formede efter Skruelinjer. Ingen Steds er der Hvile for Øjet. Compositionen snurrer og drejer som et Perspectiv, der ses i en Rus. — Så meget der end er at dadle, må det dog indrømmes, at der kunde udfoldes imponerende Pragt i denne Stil. Snitværket i Sorø Kirke er et af Datidens bedste Arbejder, det står som Vidnesbyrd om, at overlegen Dygtighed formår at beherske de unaturligste Former således, at man får Respect for Værket, selv om man ikke kan skænke det sin Sympathi. Sådanne dygtige Frembringelser er imidlertid sjældne. De uheldige Pengeforhold i dette Tidsrum førte til, at største Parten af det, Kunstindustrien ydede, blev Godtkøbsflitter.

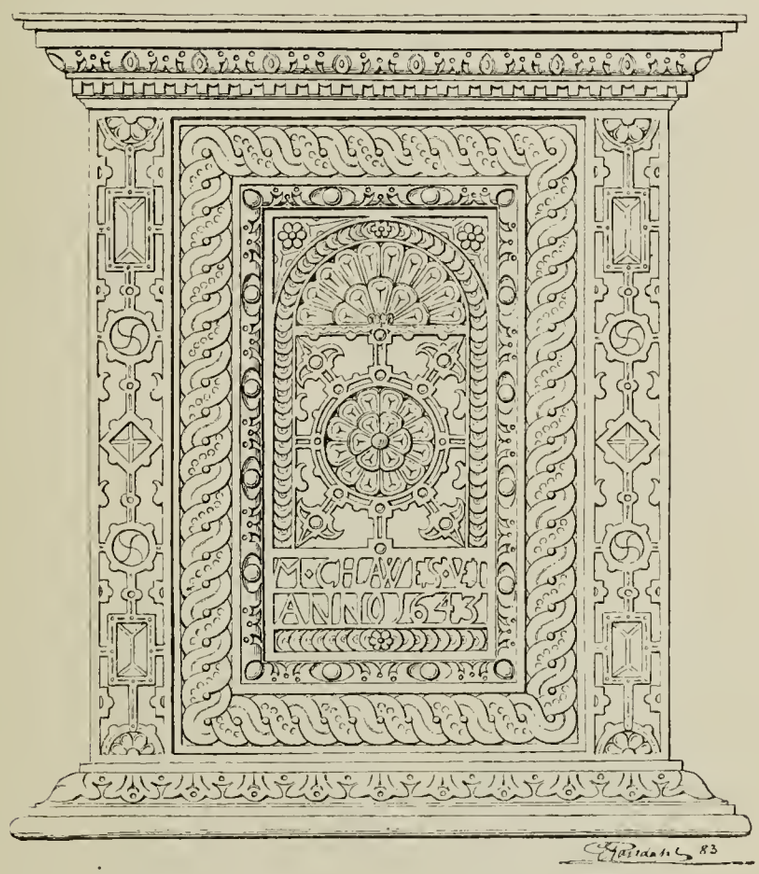


Fig. 51. Hængeskab. Renaissance. (H. Foss).

Slet stod det til ved Begyndelsen af Frederik den Tredjes Regering; værre blev det henimod Slutningen. Selv for den største Modstandskraft vilde det have været svært at holde Stand over for de Ulykker, som vældede frem i sidste Halvdel af det 17de Århundrede; det kan derfor ikke undre os, at et undergravet Samfund var nær ved at gå til Grunde under de fortvivlede Forhold. Først kom Svenskekrigen fra 1657—1660, der hærgede Landet i næsten utrolig Grad. Særlig blev vore Allierede, Polakkerne, en forfærdelig Svøbe; hvor de slog Lejr, hørte Rov og Mord og Brand til Dagens Orden. Efter Freden var der hele Kvadratmile af Landets frugtbareste Egne, hvor der ikke var levnet et eneste Hus i beboelig Stand. Hyppig var Ruinerne Dødsbo, og ikke sjælden lyste man længe forgæves efter Arvinger. — Det så ud, som skulde der komme et Opsving under de frugtbare År i det sjette Decennium, og Folket glædede sig i Håbet om fornyet

Velstand; men næppe havde Modet rejst sig på ny, før det atter blev kuet. — Kort efter Christian den Femtes Tronbestigelse begyndte en Række af Uår, der strakte sig ind i det næste Århundrede. Gentagne Gange var Avlen saa ringe, at når Synsmændene gik rundt på Agrene for at se, »hvis Guds Velsignelse Herren havde ladet voxe«, erklærede de, at Høsten næppe var tilstrækkelig til Sædekorn. Samtidig med Misvæxten herskede Kvægpesten, og der var Ynk og Jammer overalt. Jorddrotterne hjalp Bønderne, så vidt de kunde; men Evnen var snart udtømt. Alting forfaldt hele Landet over. Når en Bondemand døde, var der i Reglen ikke Tråd eller Trevl, der tilhørte hans Arvinger, da resterende Skatter og Afgifter langt oversteg Værdien af Besætning og Indbo. I Syns-

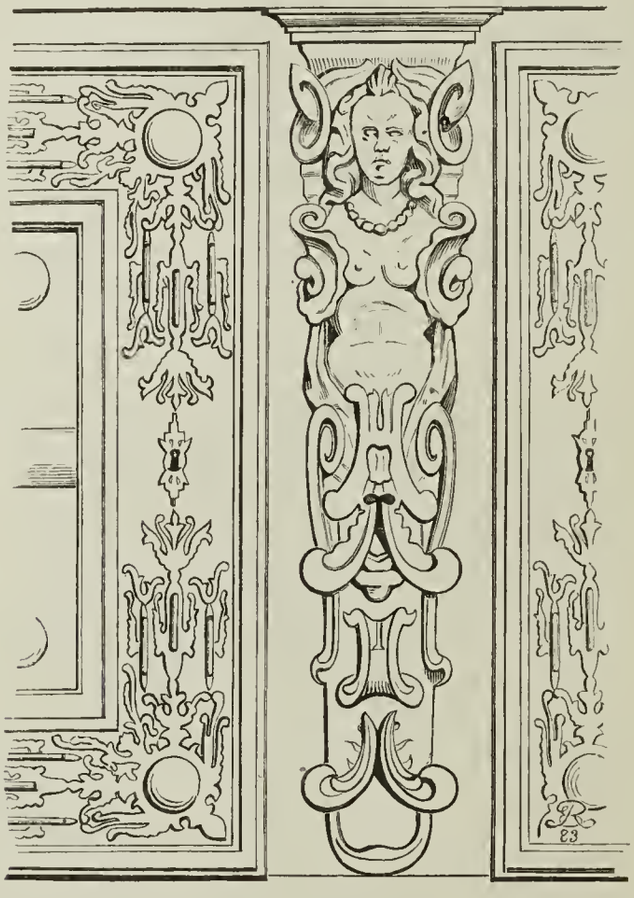


Fig. 52. Parti af et Skab. Barok. 17. Årh. 1. Halvd. (Oldn. Mus.).

forretninger over Herregårde læser vi mest om Brøstfældighed inde og ude; som Bilag følger Brev på Brev, hvori Adelen fraskriver sig Arv og Gæld efter de nærmeste Frænder. Det ene Gods gik fallit efter det andet; Landejendommene kunde kun bevares ved Indretningen af Stamhusene. Det hjalp ikke Bønderne stort, at de kom ind under et lignende Forhold, dengang Loven bestemte, at Besætning og Sædekorn skulde følge med Gården, når denne skiftede Fæster. Ødegårde blev almindelige, og Staten tog den ene af disse efter den anden; ofte kunde man ikke engang gøre Rede for, hvem de havde tilhørt; de var bleven herreløst Gods, som ingen vilde kendes ved. Som Toppunkt af Elendigheden kan anføres, at der var Sogne, hvor man ikke kunde komme til Alters, da ingen vilde borge Kirken Vin og Brød.

Under denne Armod blev Kunstindustrien så godt som hjemløs. Havde Fortiden været ødsel i urimelig Grad, så slog man nu over til den modsatte Yderlighed. Selv på Københavns Slot, hvor Christian den Femte residerede, tog man det gamle Guldlæder af Lofterne og benyttede det til Stole-Betræk. Ja, i Kongens Audients-Gemak gik man endog så vidt, at man klippede Stykker ud af Silketapetet bag Tronen og brugte dem til at bøde med på Vinduesvæggen. Imidlertid kom der et Tidspunkt, da man ikke længere kunde flikke på det gamle, og henimod Slutningen af Christian den Femtes Tid, da Kongens strænge Forholdsregler havde bragt nogenlunde Orden i Statens Pengeforhold, stræbte Hoffet at indhente, hvad der var forsømt i de foregående År. Den Stil, som nu begyndte at gøre sig gældende, fik Navn af italiensk Renaissance, uagtet de Motiver, som benyttedes, næppe nok var Renaissance-Former. — Værelserne fik et helt nyt Præg. Fornemme Folk lod deres Vægge beklæde med Silke eller Fløjel; til samme Værelse valgte man to Farver,

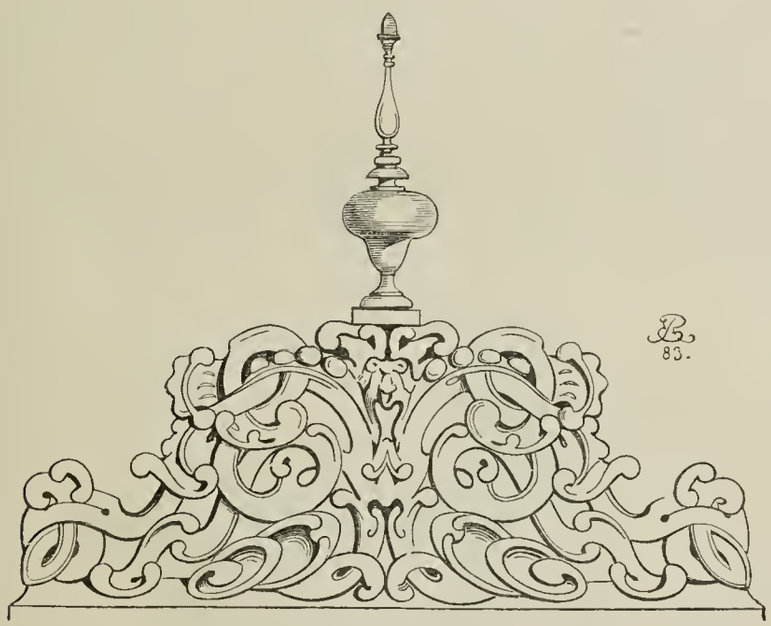


Fig. 53. Topstykke af et Skab. Barok. 17. Årh. 2. Halvd. (Oldn. Mus.).

der stod skarpt mod hinanden — rødt og grønt, blåt og gult — og lod disse vexle »Brede om Brede fordelt«. Endnu hyppigere inddelte man Væggene i Fyldinger; snart behandledes disse som Marmor, snart udstyredes de med vævede Tapeter eller Malerier. Samtidig blev store, oljemalede Billeder almindelige som Loftsdecorationer. På Monteringens Område begyndte man at indføre de Skikke, som gør sig gældende den Dag i Dag; det var franske Moder, som fortrængte alle locale Ejendommeligheder. Nu kom lange Gardiner og Portierer i Brug. Man indførte Lysekroner og Lampetter med Glasprismer samt Hængelamper med Balance. Møblerne blev polerede, og den velbekendte Stjerneindlægning med skiftende mørke og lyse Stråler var højeste Mode. Spanskrørsflætning anvendtes til Sæder. Stolene blev højryggede; man anskaffede Consol-Borde og andre spinkle Salon-Møbler, der var mere til Pryd end til Nytte. Under hele denne Omvæltning var Træsuren (Skuffe-Skabet paa Bordfod) en af de få gammeldags Former, der blev holdt i Ære. En Del Arbejder fra denne Tid er tiltalende såvel ved deres gode

Forhold som ved Bestræbelsen for at genindsætte det naturalistiske Ornament på dets rette Plads. På Rosenborg er der ikke få gode Ting fra denne Tid; Ornamenterne over Dørene i Riddersalen kan fremhæves som særlig karakteristiske. Sammesteds har man også Lejlighed til at gøre sig bekendt med Tidens Udskejelser. Portraiterne med Imperator-Dragt, hvis Rammer dannes af sammensnørede Palmekviste, Solsikker, Kroner, Trommer og Kanoner er lige uheldige som Kunst og Kunstindustri. Den Afart af Stilen, som kaldtes kinesisk, var dog den værste. Repræsentanterne for denne er ofte ikke andet end Gøgl. Blandt ejendommelige Værelser fra Slutningen af det 17de Århundrede skal nævnes en Suite Gemakker på Gammel Estrup og et Galleri sammesteds med gode, ældre Portraiter indfattede i Væggene. Iøvrigt må man ikke slutte af de mangfoldige, lange Fortegnelser over Malerier i Inventarielisterne, at Datiden havde en udpræget Kunstsans; thi store Stykker Lærred til billig Pris med slette Copier af bekendte Billeder var kun altfor meget efterspurgte.

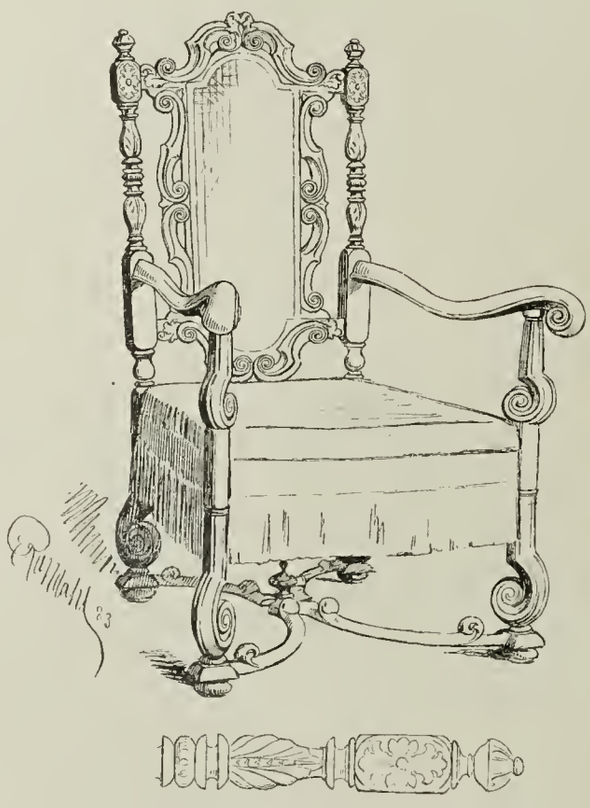


Fig. 54. Lænestol med Spanskrørs-Fletning. Såkaldt italiensk Renaissance. (H. Foss).

I Begyndelsen af det 18de Århundrede var Forholdene så sørgelige som vel muligt. En stor Del af Folket var greben af en mørk og stræng Religiøsitet. En endnu større Del havde hengivet sig til Dagdriveri og Drikfældighed. Der kunde være fem Smugkroer i en lille Landsby, og det er ikke uden Exempel, at en beruset Præst pryglede Degnen under Gudstjenesten. Kuede af Nød og Mismod gik Bønderne ind på at gøre Hoveri i Stedet for at betale Afgift, og de ny Godsejere, der havde afløst den gamle danske Adel, behandlede ikke sjælden deres Fæstere med sådan Hårdhed, at de levede under Trælle-Kår. I de højere Samfundslag gik det af Mode at være dansk. Den franske Overdådighed, som havde påvirket hele det øvrige Europa, blev også Idealet herhjemme; men under de fattige Forhold lod man sig i Reglen nøje med Skinnet. Enkelte Mænd stræbte alvorligt efter at indføre Forbedringer; men den store Mængde gav sig hen i det hule og tomme, og Lysten til at spille fornem gik som en Epidemi over Landet.

Det var da følgerigtigt, at Kunsten og Kunstindustrien ikke frembragte noget, der var ejendommeligt for Danmark, og at det, der indførtes, kun kom de privilegerede Samfundsklasser til Gode. — Rococo-Stilen, som dengang beherskede Europa, var en raffineret Luxusstil, hvis potenserede Elegance krævede ualmindelig store Midler. I sit Udspring var den nær beslægtet med vor hjemlige Barok; men udviklet på et helt andet Område, af rigt begavede Kunstnere, under særdeles heldige Forhold, fik den et væsentlig forskelligt, langt mere

selvstændigt og betydelig finere Præg. Istedenfor den ensformige Spirallinje, som er fremherskende i Barokken, præsenterer Rococoen en Uendelighed af S-Linjer, hvis virtuosmæssig sikre, dristige Tegning særlig gør sig gældende under de mangfoldige vindskæve Fladers indbyrdes Skæring. Beherskede af det fineste Blik for det Rytmiske tumle Decorationerne sig i den kådeste Leg med disse Linjers ubegrænsede Elasticitet, og for at fyldestgøre deres Skønhedskrav bliver Ornamenterne hyppig usymmetriske. I og for sig var Stilen beundringsværdig, men Præstationerne her til Lands var ikke fremragende. Sammenligner vi Datidens Beskrivelser af sine egne Arbejder med Regnskaberne over disse, ser vi, at de pompøse Udtalelser atter og atter er ofrede på Bagateller. Selv det imponerende Christiansborg

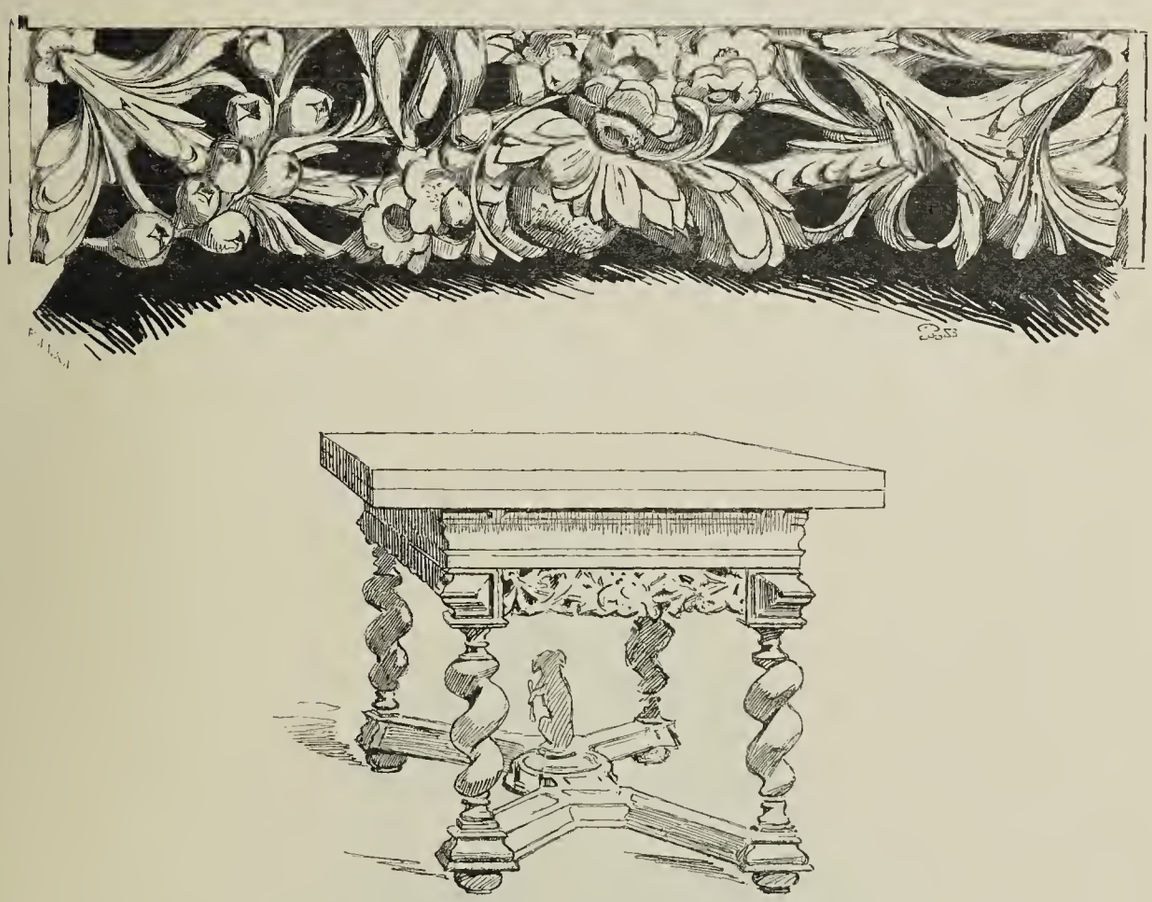


Fig. 55 og. 56. Bord med Frise. Såkaldt italiensk Renaissance. (Oldn. Mus.).

var i mange Måder en glimrende Skal om en forholdsvis tarvelig Kærne. Lige til den allernyeste Tid er det stadig gentaget, at Slotskirken var beklædt indvendig med hvidt Marmor. Sandheden er, at Væggene var malede med Oljefarve. De meget omtalte »rigt forgyldte Marmorsøjler« i Riddersalen var kun af Træ, og Forgyldningen var uægte. Største Parten af Traditionerne om den øvrige Pragt må reduceres i samme Forhold. Ejendommelig for Tiden er det, at varme, dybe Farver blev bandlyste. På Christiansborg blev alle Gemakker strøgne hvide eller perlegrå, og Trappegangene blev malede med matte Stenfarver. Den flove Smag, som her gav sig til Kende for første Gang, vedvarede, indtil vor Tids grimme lakerede Egemaling blev moderne.

Med Rococo-Tiden ophører det Tidsrum, hvor Forfatteren har omfattende, selvstændige Studier at bygge på, og de to påfølgende Stilarter skal derfor kun antydes.

Zopf-Stilen, der herskede under Frederik den Femte og Christian den Syvende, var i Reglen kun heldig i mindre Ornamenter, som delvis var byggede paa Naturstudier. Dens utaknemmelige Opgave var et Forsøg på at forene de gammeldags Regler med de

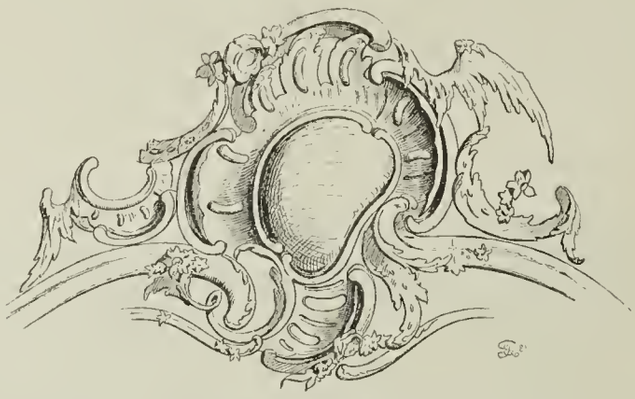


Fig. 57. Parti af et Skab. Rococo (Rosenborg).

nye Ideer, der brød frem i det 18de Århundrede. Under disse Forsøg kom Revolutionerne, der også greb voldsomt ind på Kunstens Område under Bestræbelsen for at styrte det Bestående. At kaste Vrag på de gamle Former, var nu let nok; men at skabe en ny Stil lod sig ikke gøre i et Nu på Commando.

For at tilfredsstille Tidens Krav søgte man da blandt gamle Stilarter efter den

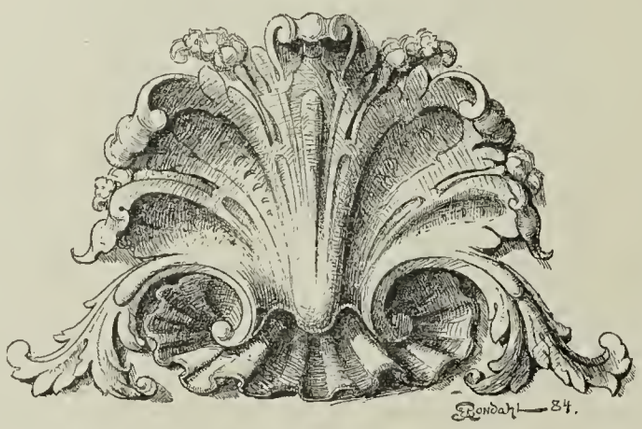


Fig. 58. Ornament over et Vindue i det første Christiansborg Slot.
(Tegning af Billedhuggeren Le Clerc. Geh. Ark.).

skarpeste Modsætning til det Bestående. — Det blev en nøgtern Efterligning af romerske Forbilleder, hvis magre, retlinede Former foreløbig afløste Rococoens svulmende Yppighed. Dermed var der vist Vej henimod et Studium af Antiken, som blev af stor Betydning for Nutidens Udvikling. På Kunstindustriens Område satte dette sin første Frugt i den såkaldte Empire-Stil. Her er de klassiske Motiver dog i Reglen behandlede ængsteligt

og tørt; det ædle og simple er atter og atter forvexlet med det indholdsløse og tomme. Den værste Følge af dette Fejlsyn var den Vandalisme, som i en lang Årrække gjorde sig gældende over for ældre Tiders Arbejder. For en Menneskealder siden gik det sær-

Fig. 59. Ornament på et Taffelur. Zopf. (Rosenborg).

lig ud over Købstadkirkernes Prydelser. Senere førtes Fremgangsmåden ud på Landet, hvor den — trods alle Forordninger — er bleven fortsat lige til nu, under det ingenlunde

Fig. 60. Ornament fra et Bordstel. Empire.
(Skænket til Samlingen på Rosenborg af Brygger Carl Jacobsen).

heldige Provstesyn. For den, der har haft Lejlighed til at gøre sig nærmere bekendt med Forholdene, står det som ubestrideligt, at den Vankundighed, der gjorde sig til Smagsdommer, har opnået at ødelægge mere i et Par Decennier end Ælde og Plyndring

og andre Ulykker tilsammen i Løbet af flere Århundreder.

Det er almindelig bekendt, at Professor Høyen begyndte en ivrig Kamp imod dette Barbari, og at Datidens yngre Kræfter hurtig sluttede Kreds om ham. Nu gik det op for den almindelige Bevidsthed, at en Tidsalders Kunst er det fyldigste Udtryk for hele dens Åndsliv, og under heldige ydre Forhold begyndte den Periode, vi lever i. Hoved-Resultatet af den ny Bevægelse var, at det Mode-Tyranni blev brudt, der havde hersket i alle forudgående Tider. Forhen blev selv de største, ældre monumentale Værker flikkede med fremmede Brudstykker, som var Udtryk for nye Smagsretninger, der gjorde sig gældende i skiftende Stilarter. Nu stræbte man af yderste Evne at opfatte de Ideer, som oprindelig havde fremkaldt de forskellige Kunstværker. Følgelig blev det vor Tids første Opgave, at udsondre Nuancerne i ældre Stil og henføre disse til rette Tid og Sted. På dette Område har Culturhistorie og Kunst virket Hånd i Hånd og været lige ivrige for de vidtstrakte Restaurationer. Her ved er der kastet Lys over Fortidens Arbejder og skabt en Række Former, der er nær beslægtede med dem. Disse Former står som Vidnesbyrd om Nutidens betydelige Fremskridt såvel i Opfattelse som i Gengivelse og indtager en hæderlig Plads blandt tilsvarende Arbejder i det øvrige Europa.

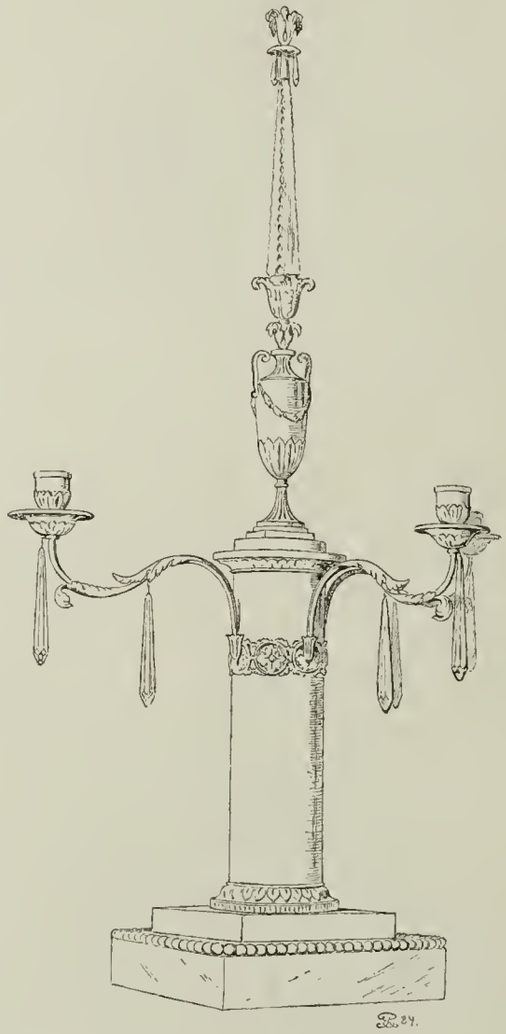


Fig. 61. En Lysestage. Empire. (Rosenborg).

Gennem Restaurationerne er der imidletid fremkommet ny Factorer. Samtidig med, at hvert Folk for sig har arbejdet på at samle sine Overleveringer og udpege Ejendommelighederne ved disse, er der fremstået et comparativt Studium. Opgaven for dette er at bringe Klarhed over Forbindelsen mellem de enkelte Stilarter og føre de forskellige Nuancer tilbage til deres Udspring. Denne Bestræbelse kunde selvfølgelig ikke indskrænkes til et videnskabeligt Arbejde, hvis Opdagelser nedlagdes i Bøger og Billeder. Resultaterne måtte føres ud i det praktiske Liv. Dermed ophørte den fulde Samklang mellem det enkelte Lands Kulturhistorie og dets Kunst. Den første sætter en nøjagtig Gengivelse af de hjemlige Fortidsformer som Mål. Den sidste søger disse Formers Fremvæxt i deres Hjemstavn og stræber at føre Udviklingen videre. Denne Uoverensstemmelse er egenlig Dagens brændende Spørgsmål. I en følgende Artikel agter Forfatteren at give sit Bidrag til at klare dette.

Fig. 62. Majolikafad fra Urbino med saakaldte Urbino-Arabesker paa hvid Grund. (South Kensington).

Fra Italiens Majolikafabriker.

Af V. Klein.

Paa Pariser Udstillingen i 1878 blev jeg, saaledes som jeg tidligere har udtalt i min lille Bog »Den nyere Kunstindustri« (Kbhvn. 1879), opmærksom paa den italienske Majolika, som jeg hidtil havde kjendt meget lidt til, navnlig fordi der i Kjøbenhavn næsten intet findes deraf. Der var ved det første Øiekast egentlig ikke noget umiddelbart tiltalende ved den. Den franske Fabrikant *Decks* pragtfulde Farver og Englænderen *Mintons* elegante Glasur tog Luven fra den, men jeg fik dog Indtrykket af noget Eiendommeligt, som jeg kunde ønske at kjende nærmere, og da jeg to Aar senere opholdt mig længere Tid i Firenze, foretog jeg derfor at opsøge, hvad der fandtes der i Byen saavel af ældre som af nyere Sager. Med Hensyn til de første var Udbyttet imidlertid ikke stort, da der i Firenze, saavidt mig bekjendt, kun findes een Samling ældre Majolika, nemlig den i Bargello. Den indeholder ganske vist fortrinlige Stykker, men der er ikke meget, og det er paa faa Undtagelser nær altsammen af een Slags, saaledes at der ikke kan være

Tale om at gjøre noget sammenhængende Studie; derimod fik jeg et godt Overblik over den moderne Fabrikation ved at see *Ginoris* colossale Fabrik i Doccia, en Mils Vei udenfor Byen.

Det, jeg havde seet, havde imidlertid givet mig et klarere Blik paa Spørgsmaalet, end jeg kunde faa paa Udstillingen i 1878, hvor Italienernes solide Egenskaber traadte i Skygge for Englændernes og navnlig Franskmændenes *éclat;* jeg fortsatte derfor mine Studier ved min Hjemkomst, dels ved at læse og see, hvad der fandtes i Værker, dels ved selv — ved Hjælp af Hr. *Kähler* i Næstved — at experimentere med at glassere, male og brænde; jeg var nemlig bleven bestyrket i min Tro paa, at her var en frugtbar Mark, hvor det var muligt at opdyrke en interessant kunstindustriel Retning, der særlig vilde egne sig for os. Ved disse Studier var jeg i 1883 kommen saa vidt, at jeg atter trængte til at sammenligne mine Arbeider med de Forbilleder, jeg stræbte at efterligne; jeg reiste derfor til Paris og studerede paany Samlingen i Louvre, der forsaavidt er interessantere end den i Firenze, som den indeholder flere og mere forskjelligartede Stykker, selv om de tagne hver for sig ikke ere saa værdifulde. Resultatet af mine Undersøgelser nedskrev jeg ved min Hjemkomst i en lille Afhandling (s. Meddelelser fra Tegneskolen for Kvinder 1883: Italiensk Majolika i det 15de og 16de Aarh.). Men — naar man begynder at spise, voxer Apetiten — og jeg var derfor neppe kommen hjem, før det stod mig klart, at det var nødvendigt at foretage en grundig Undersøgelse, saavidt muligt, af *alt,* hvad der kunde findes af ældre og nyere Majolika i Italien; en saadan Undersøgelse har jeg foretaget i Foraaret 1884[1].

Jeg troer ved denne Leilighed at have erfaret, at mine Udtalelser i den nævnte Afhandling for 1883 i Hovedsagen have været rigtige. Med Hensyn til Tekniken har jeg af Fabrikanternes egne Udtalelser faaet Vished om, at de anvende mange forskjellige Fremgangsmaader, idet de dog alle erklærede, at de arbeidede paa samme Maade som »de Gamle«. Og skjøndt det ved første Øiekast synes selvmodsigende, troer jeg dog, at de have Ret, thi jeg troer, at ogsaa »de Gamle« have arbeidet paa forskjellig Maade. I Begyndelsen har man dækket Leret med en Art Pibeler, man har malet paa dette og atter dækket det Hele med Alkali- eller Blyglasur. Senere har man brugt Tinemail og da denne maaske ofte har været for haard i Forhold til den anvendte Varmegrad, har man undertiden givet den endnu et Lag gjennemsigtig Glasur. Undertiden har man malet paa raa, undertiden paa halvbrændt Tinemail, men jeg troer, at man aldrig har malet Majolika paa blank Glasur, saaledes som man nu sædvanlig gjør ved den courante Fajance, og alle de italienske Fabrikanter, som jeg har talt med, have havt samme Mening. Spørges der om, hvilken af disse Fremgangsmaader man bør vælge, saa maa jeg svare, at det omtrent er ligegyldigt; det, som er det charakteristiske ved den italienske Majolika, kan opnaaes paa en hvilkensomhelst af de angivne Maader; for mit eget Vedkommende foretrækker jeg at male paa halvbrændt Tinemail og ikke anvende Overglasur; men hvis man har en let Haand og der ikke udfordres en altfor fin Tegning, kan man lige saa godt male paa raa Glasur og derved spare den ene Brænding. Hvis man ikke har været saa heldig at finde en Composition af Tinemailen, der bliver fuldstændig blank uden at sprække, saa er der i Regelen intet at risikere ved at give den et Alkaliovertræk, men det er dog bedre at undgaa dette, og jeg kan ikke tiltræde enkelte Fabrikanters Anskuelse, at et saadant er nødvendigt for at opnaa den samme Virkning som i de ældre Majolikaer.

---

[1]) Jeg gjennemsaa ved denne Leilighed Fabriker og Samlinger i Faenza, Pesaro, Urbino, Gubbio, Fratta, Città di Castello, Borgo S. Sepolcro, Arezzo, Perugia, Rom, Napoli og Firenze. Tilsidst saa jeg Udstillingen i Turin, hvor over 40 Fabrikanter havde givet Mode tildels med storartede Samlinger.

Hvad Farverne angaaer erfarede jeg, at der paa de gamle Majolikaer ikke existerer en eneste Farve, som man ikke er i Stand til at frembringe i vor Tid; alle de Farvenuancer jeg saa, havde jeg allerede selv staaende i min Samling, og jeg havde fundet dem ved — tildels rigtignok i Blinde — at kjøbe Prøver fra alle de Fabriker, hvis Navn jeg kunde opspørge, og da experimentere med dem i Løbet af nogle Aar; de Fabrikanter, jeg talte med, fortalte, at de vare gaaede frem paa samme Maade, og vare enige med

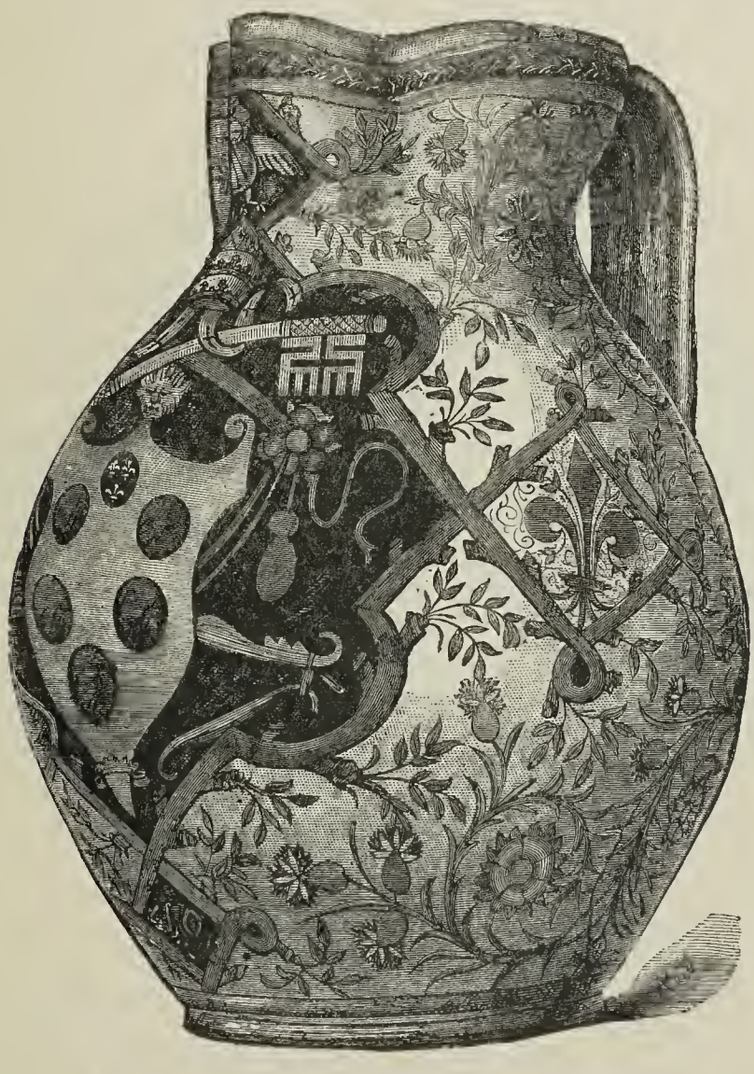


Fig. 63. Majolikakande fra Chaffagiolo med det mediceiske Vaaben og den omdisputerede Devise *Semper Glovis*. (South Kensington).

mig om, at man ikke kunde gjøre Andet, idet der er saa mange Factorer, der spille en Rolle i Fabrikationen, at Theorien ikke er tilstrækkelig. Og hvad angaaer den berømte *coloro irridato*, der spillede en saa betydelig Rolle i det 16de Aarhundrede, saa vare ogsaa alle enige med mig i, at det er en Fabel, naar Traditionen beretter, at den blev frembragt ved Røgen af grønne Grene o. s. v., der var ingen, som tvivlede om, at den tidligere ligesom nu blev frembragt paa Majolika som paa Fajance og Porcelain ved et fint Overtræk af metallisk Kobber, Jern, Guld o. s. v. De fleste Fabriker vare derfor

ogsaa i Stand til at fremstille saadanne Lustrer, dog med Undtagelse af en, den i sin Tid saa berømte glimrende røde Metalfarve, der gik under Navnet *rosso di Maestro Giorgio*, og som factisk en Tid lang kun kunde frembringes i denne Mands *bottega* i Gubbio; da denne var den eneste Luster, som jeg selv savnede, var det et særligt Formaal for mine Undersøgelser at lære den at kjende. Jeg havde et eller andet Sted læst en Notits om, at denne pragtfulde Farve skulde være bleven opfunden paany af en Apotheker i Gubbio; jeg forhørte mig derfor om Sagen paa Stedet og erfarede, at det forholdt sig fuldkommen rigtig; kun sagde man mig, at det ikke var Apothekeren *Fabri* selv, men en af hans Medhjælpere *Carocci*, der havde gjort Opfindelsen; disse to havde under Firma *Fabri e Carocci*

Fig. 64. Majolikafad fra Pesaro. Den vantro Thomas. Omtr. 1510.
(South Kensington).

etableret en lille Fabrik, hvor man i en Aarrække var eneste Indehaver af Hemmeligheden. Fabri trak sig imidlertid tilbage, blev Syndicus i Gubbio og senere Deputeret. Carocci døde, og Fabriken med dens Hemmelighed gik over til hans Svoger, Dyrlægen *Spinacci*, som endnu drev den under sit eget Navn, da jeg talte med ham. Senere har jeg imidlertid hørt som et Rygte, at han har nedlagt den efter at have tilsat sin Formue. Jeg forsøgte naturligvis at faa ham til at fortælle mig, hvori Hemmeligheden bestod, og han fortalte mig det — naturligvis ikke, men ved at see nogle ufuldførte Arbeider og høre et Par tilfældige Bemærkninger fik jeg dog nogle Vink, som jeg haaber skal hjælpe mig i Fremtiden. Thi en saadan Opfindelse kan selvfølgelig ikke vedblive at være en Hemme-

lighed paa Chemiens nuværende Standpunkt, og den er det da heller ikke; jeg saa senere flere Fabrikanter, der ved ihærdig at forfølge Opgaven baade ved Analyser og Experimenter havde naaet et lignende Resultat, skjøndt jeg maa tilstaa, at ingen af dem havde en *saa* pragtfuld Farve som Spinacci.

Hvad Former og Malemaade angaaer, indskrænkede de Fleste sig foreløbig til at efterligne Arbeiderne fra det 15de og 16de Aarhundrede; en stor Del vare ligefrem Kopier; jeg noterede mig Navnene paa 28 Fabriker, der udelukkende arbeidede i denne Retning, medens kun 9 havde moderne, mest Efterligninger af franske Produkter.

Jeg fik som sagt Leilighed til i Turin at see en Udstilling, hvor sikkert alle italienske Fabriker vare repræsenterede, desværre var jeg alt dengang paa Hjemreisen og

Fig. 65. Majolikafad fra Deruta. Amorinernes Dans er efter Marc Antonio. (South Kensington).

maatte derfor renoncere paa at see en Del Fabriker, om hvis Existents jeg først blev underrettet i Turin; jeg kan derfor ikke sige noget bestemt om, hvorvidt det er store eller smaa Fabriker, eftersom det jo let kan hænde, at de smaa optræde med mest Pomp paa en Udstilling; dog troer jeg sikkert, at det kun er faa, hvis Tilvirkning har noget synderligt Omfang, og med Hensyn til Arbeidets Kvalitet syntes det, at de smaa Værksteder i Regelen gjorde deres Sager bedst; jeg ved egentlig kun tre Fabriker, der danne en Undtagelse fra denne Regel, nemlig *Ginori* og *Cantagalli* i Firenze og *Molaroni* i Pesaro. Af de smaa Fabriker vil jeg fremhæve som de bedste: *Torqvato Castellani* (fortrinligt), *Guglielmo Castellani* (ligeledes), *Pio Fabri* og *Camillo Novelli*, alle i Rom, *Segue* i Val d'Arno, *Minghetti e figlio* i Bologna, *Bardi* i Montelupo og *Capeletti Rapino* i Chieti.

Naar man undtager de almindelige Brugsgjenstande og enkelte neapolitanske Barbottine Fabrikata, der males med tykke Dækfarver paa Terracotta og dækkes med en meget let smeltelig Alkaliglasur, bestod omtrent hele den keramiske Afdeling i Turin af ægte Majolika; der fandtes saa godt som intet decorativt Fajance og ingen af disse Godtkjøbsvarer med farvet Glasur, som fra Ungarn og Tydskland oversvømme Verden.

Italieneren er med Hensyn til Kunstindustrien saa raffineret, at han overalt ønsker at see noget individuelt, han vrager derfor Dusinarbeider, selv om de skinne nok saa meget i Øinene og foretrækker det tarveligste »Kunstværk«, naar det kun er udført »med Haanden«; denne medfødte fine Sans er sikkert Aarsagen til, at Majolikaen har saa stor Udbredelse i Italien i Modsætning til andre Lande. Men det maa ogsaa tilstaaes, at naar Opgaven er at fastholde og indbrænde det Charakteristiske ved en Kunstners Penselføring, saa er ingen Teknik i Stand til at løse Opgaven saaledes som Majolikaens. Og dette medfører atter, at den bedst vil kunne trives i smaa Fabriker; skal den udføres i det Store, forsvinder det Individuelle, og paa den anden Side ere de tekniske Betingelser, der udfordres, saa ubetydelige, at Enhver, der blot kan tegne, kan give sig til at være Fabrikant. Nu var ganske vist en stor Del af de italienske »Kunstværker« maadelige nok, men der var dog meget derimellem (navnlig fra *Ginori* og *Castellanierne*), som var udført af betydelige Kunstnere og derfor havde høi Værdi; ligeoverfor det Spørgsmaal, som jeg har foresat mig at belyse, er det imidlertid ligegyldigt, hvad der *er* gjort; der spørges kun om, hvad der *kan* gjøres, og i denne Henseende maa jeg gjentage, at naar det gjælder at fremhjælpe Kunstindustrien, saa er Frembringelsen af italiensk Majolika en af de taknemligste og frugtbareste Opgaver; thi der udfordres i Hovedsagen kun sikkre Tegnere med Skjønhedssands og nogen Fantasie; *men dette er rigtignok ogsaa en Betingelse.*

Fig. 66. Majolikafad fra Chaffagiolo med rigt farvet Dekoration.
(Rich. Wallaces Saml.).

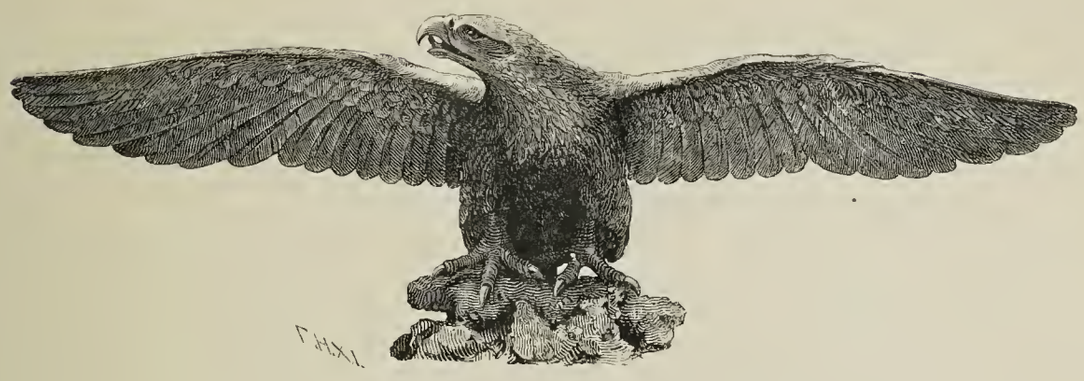


Fig. 67. En af Bøssemager N. S. Jessen i Jern udskaaren Ørn.

To danske Kunstarbejder i Jern.

Smedejernet har fra gammel Tid været brugt dekorativt i Beslag paa Døre og Kister, i Gitre, Porte, Fløje, Skiltholdere o. s. v., og navnlig efter at der i det 15de Aarhundrede havde udviklet sig stor Luxus i Udstyrelsen af Tidens Harnisker og Vaaben, blev den tekniske Dygtighed, hvormed Smedene forstod at forme Jernet med Hammeren og derefter paa forskjellig Maade bearbejde det, saa stor, at de kunde fyldestgjøre endog Rokokoens Fordringer. Denne Dygtighed tabte sig imidlertid henimod den nyere Tid, og navnlig gav Støbejernets udvidede Brug i dette Aarhundrede den et dødeligt Saar. Man tog tiltakke med støbte Beslag og støbte Gitre. De savnede Smedejernets, man kan sige, artikulerede Styrke, men saa vare de til Gjengjæld — billige. Ogsaa her i Landet har der været udfoldet en ikke ringe Dygtighed i Smedejernets Behandling — der skal her kun mindes om bl. A. *Kaspar Finckes* Gitter for Kristian IV's Kapel i Roskilde — men Dekadancen meldte sig ogsaa her, og betegnende er det saaledes, at da Kjøbenhavns Bøssemagere en Gang i 1844 vare samlede i et Faganliggende, ytrede daværende Rustmester *M. R. Schmidt* († 1861), at der formentlig ikke i Danmark var en eneste Bøssemager, der kunde udføre et Stykke Reliefarbejde, endsige et godt ciseleret Arbejde. Herimod protesterede Bøssemager ved Søetaten *N. S. Jessen* († 1880), og han lod det ikke blive ved Ord. Dagen efter tog han et Stykke norsk Laurvigs-Jern, dannede det ved Smedning nogenledes i Form af en Ørn, huggede

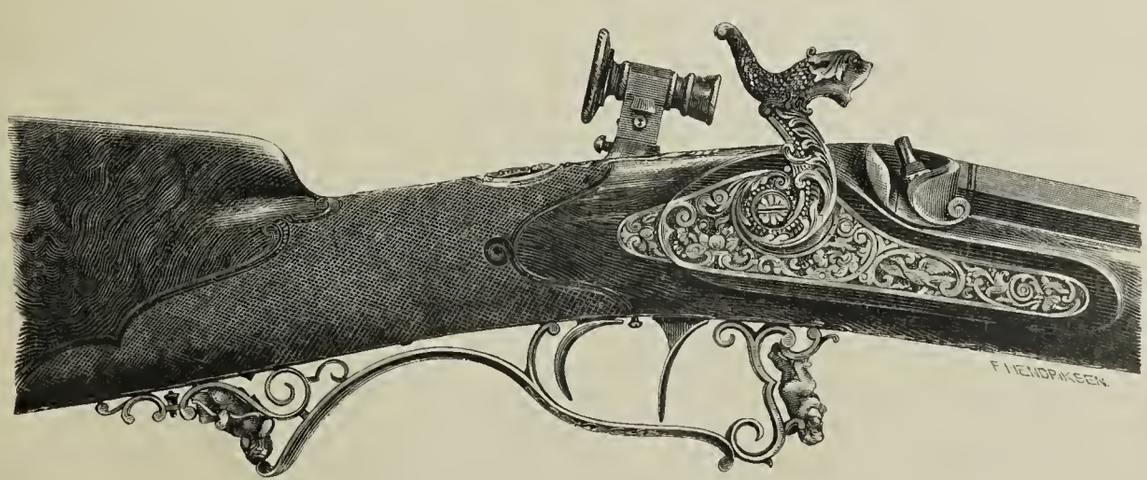


Fig. 68. En af Bøssemager G. Christensen ciseleret Riffel.

det yderligere til med Mejsel og Hammer og tog tilsidst fat med Gravstiken, arbejdede med den i 144 Timer, og Resultatet var den her afbildede Ørn. Den udstilledes paa den samme Aar i Kjøbenhavn afholdte Industriudstilling, hvor den tiltrak sig megen Opmærksomhed, men den blev mere betragtet som et Kunstarbejde end som et Haandværksarbejde, og den blev kjøbt af Kunstforeningen. Prisen var dog kun 50 Rd. I December 1835 var den en af Gevinsterne i Kunstforeningens Bortlodning.

Den udstilledes igjen paa den nordiske Udstilling i Kjøbenhavn 1872 og er naaet til at blive bekjendt ogsaa udenfor Danmarks Grænser. At udskære virkelig smukke Ting i Jern er nemlig ingen almindelig Kunst. Hvad der frembringes ad den Vej, bliver der lagt Mærke til, saaledes som det kan ses af den Omtale, der oftere er skjænket en paa Rosenborg bevaret af *Gottfried Leigebe*, »Eisensehneider« i Nürnberg, 1660 udskaaren Jern-Rytterstatue af Kejser Leopold I. Den omtales bl. A. i Doppelmayrs „Nachriehten von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern« (1730); allerede den Gang var den her i Kjøbenhavn (d. v. s. i Kunstkammeret). Doppelmayr mener, at man »billiehst« maa give Frembringeren »Namen eines von den grössten Künstlern«.

Nu er den Jessenske Ørn over 50 Aar gammel, og den er endnu fuldstændig som ny, men den e ogsaa hærdet paa en Maade, som maaske ikke er almindelig nu for Tiden. Den blev, da den var færdig, nedlagt i en Jernblikkasse, der var pakket fuld af Læderaffald, som forud var brændt til Kul, saaledes at den helt blev omgiven af Læderkul. Kassen dækkedes med et Stykke gammelt Lærred, klinedes tæt med Ler og nedsattes i en saa stor Tørveild, at den paa alle Sider omgaves af Ild Her blev den, til den var fuldstændig gjennemglodet, hvorefter dens Indhold tømtes ud i et Kar koldt Vand. Hærdningen var nu fuldført. Den fik herved et graat Skær med smukke blaa Sehatteringer, og dens ydre glashaarde Skal modstaar ypperligt Rust og enhver anden Paavirkning. Den ejes nu af Frembringerens Søn, Vexelmægler *V. C. Jessen*, der velvillig har givet flere af de ovennævnte Oplysninger; den maaler $3^1/_2$ Tomme fra Hoved til Fod og $8^3/_4$ Tomme mellem Vingespidserne.

Bøssemager Jessen vakte Opsigt paa Udstillingen i 1834 med sin Ørn, og atten Aar efter ved Industriudstillingen paa Kristianborg Slots Ridebane, vakte igjen en Bøssemager Opsigt. N. L. Høyen skriver i sin Udsigt over den nævnte Udstilling: »Ville vi se smuk Ciselering, maa vi ikke gaa til Guldsmedene, men til Bøssemager Christensen«. Det er den senere Rustmester *Georg Christensen*, Industriforeningens fortjente Formand († 1883), som der her sigtes til; han udstillede en af ham eiseleret Riffel, om hvilken det i den offieielle Beretning om Udstillingen hedder, at den var »orneret med Kunst og Geni og udført med en Dristighed, der vidner om en høj Grad af Færdighed, ihvorvel den vilde have vundet i Skjønhed, hvis de udskaarne Ornamenter havde været udførte i en finere Stil«. Denne Riffel er imidlertid ikke til mere, den er sunken med et Skib, og en i Udstillingens Tidende (Nr. 15) meddelt Tegning er kun maadelig. Men der existerer en anden af Christensen eiseleret Riffel, som han selv skal have sat endog over Riflen fra 1852, og af den er det Parti, hvorpaa Ciseleringen væsentlig findes, her afbildet. Den var i 1862 første Præmie ved en Skiveskydning for Offieerer. Paa en rund Metalplade læses uden om det danske Vaaben: »Fra Krigsministeriet til den militære Forening. 1862. 1ste Præmie«. Den ejes nu af Kaptajn i Artilleriet *G. F. K. Harhoff*. **C. N.**

Nogle Forhold vedrørende Kunsthaandværkets Udvikling.

Af **V. A. Thalbitzer.**

I sin interessante Artikel ovfr. S. 11—18 udtaler Docent *Julius Lange* sig om enkelte almindelige Forhold vedrørende Kunstindustriens Udvikling, og han indleder den med en karakteristisk Fortælling om Forholdet mellem en Themaskine og et fyrsteligt Palads set fra et kunstindustrielt Standpunkt, saaledes som det tilfældigt var fremkommet i en Forsamling af kunstforstandige Mænd.

Hvis den Mester og Lærer i Arkitektur, der udtalte, at »Themaskinen« var den vanskeligste af de to Opgaver, havde mange Meningsfæller mellem Kunstnerne, saa tro vi, at Forholdene vilde være gunstigere for Kunstindustriens Udvikling i det Hele, end de for Øjeblikket ere, thi en af Vanskelighederne for Kunstindustrien har i mange Aar været

og er for Øjeblikket endnu tildels den, at Kunsten har taget Afstand overfor Kunstindustrien ligesom overfor dens Udøvere, og vi tro at være Sandheden meget nær, naar vi udtale, at en middelmaadig Kunstner i det sociale Kunstnerliv faktisk nyder en større Anseelse end den, der med samme eller maaske større Kunstbegavelse tillige forbinder den iøvrigt ikke meget almindelige Egenskab: at være en dygtig praktisk udøvende Kunsthaandværker. — Vi tro, at Kunstnerne ere for tilbøjelige til at forlange af de kunstindustrielle Frembringelser, at de skulle være udmærkede, af høj Rang, for i det Hele at komme i Betragtning. Arbejder, der i og for sig ere respektable, blive reducerede til Arbejder af meget lav Rang, langt lavere end »Kunstværker« af et tilsvarende Værd.

En saadan Betragtning har da muligvis ogsaa ligget bag ved »Mesterens« Bemærkning om Themaskinen i Forhold til Slottet; han har maaske ment, at det at komponere en Themaskine af første Rangs Skjønhed og Dygtighed er vanskeligere end at levere Tegning til et »passabelt« fyrsteligt Slot. Havde han tænkt paa en »passabel« Themaskine og paa et fyrsteligt Slot af første Rang, hvad Skjønhed, Harmoni og indre Udsmykning og Ordning angaar, saa var Bemærkningen maaske ikke fremkommet.

Men hvis vi have Ret i det her Anførte, saa begaar man en Synd mod de unge Haandværkere, der ville hellige sig til kunstindustriel Virksomhed, idet man paa den ene Side afskrækker dem ved altfor store Fordringer og paa den anden Side unddrager dem en fortjent Anerkjendelse for dygtigt Arbejde.

Samtidig vil der imidlertid fremkomme en sekundær Virkning af uheldbringende Art, nemlig den, at Kunstneren vil blive fremmed for Kunsthaandværkeren, en naturlig Følge af den ovenfor nævnte Tagen-Afstand. Men er der Noget, som Kunsthaandværket *ikke* kan undvære, saa er det Paavirkning af den rene, ideale Kunst. Der er saa meget i det daglige Liv, der søger at trække Kunsthaandværket ned; har det ikke en fast Fod i Kunstens rene og ædle Sandheder, saa vil det hastigt forfalde og sluttelig kun blive et Vrængebillede af det, det skulde være, og en Slave af Øjeblikkets Luner; det vil istedetfor at virke forædlende og oplivende kun opnaa at levere sit Bidrag, og det maaske ikke det mindst væsentlige, til Samfundets Forfald.

At Klager i lignende Retning ofte lyde fra Udlandet, turde være tilstrækkelig bekjendt. Ret karakteristisk er et Spørgsmaal, der fremkom i et af de første Hefter af det franske Tidsskrift *Revue des arts décoratifs* saalydende: »Hvorfor kan en Maler, der leverer et smukt malet Billede af en skjøn Vase, faa sit Arbejde optaget paa den aarlige Udstilling som et Kunstværk, medens den Kunsthaandværker, der har komponeret og udført Vasen, som Regel ikke vil faa sit Arbejde udstillet under samme Kategori?«

Lad nu ogsaa Sagen i dette Spørgsmaal være stillet lidt paa Spidsen, saa viser det dog klart, at man selv i Frankrig, der med Rette betragtes som et af Kunstindustriens Hjemsteder, har følt Trykket af, at Kunstneren ikke betragtede sin kunstindustrielt uddannede Kammerat som en Broder, men som værende af lavere Rang, blot fordi Værktøjet er hans daglige Omgang. Herfra skriver sig ogsaa aabenbart meget af den sygelige Higen, som findes hos en stor Del unge Kunsthaandværkere efter at forlade Haandværket og udelukkende hellige sig til Kunsten, selv med Udsigt til kun at blive en meget tarvelig Kunstner, Alt til Skade baade for Kunsthaandværket og for Kunsten.

Hvis Kunsthaandværket og med dette tillige dets Udøvere blive tilstrækkelig ansete af Kunstfæller, da vil mangen en dygtig Kunsthaandværker blive bevaret for sit oprindelige Kald, dog ikke blot af denne Grund, men tillige fordi hans Arbejde da vil blive bedre betalt, idet Betalingen selvfølgelig kommer til at staa i direkte Forhold til den Anseelse, som Arbejdet nyder. — Den for Kunsthaandværket vigtigste Faktor ved denne Side af Sagens Udvikling er nemlig det Publikum, hvis sociale Stilling er af den Art, at det kan og vil offre noget paa Anskaffelse af Gjenstande, der ved Form og Ma-

teriale hæve sig udover det Almindelige og Nødvendige, og naar vi i det Foregaaende paa Kunsthaandværkets Vegne have stillet en Fordring til Kunsten dels om Ligeberettigelse, dels om fornøden Overbærenhed med dets Forsøg, saa er denne Fordring væsentlig stillet af Hensyn til Publikum. Vi tro nemlig, at Publikum lettere vil komme med, naar blot Kunsten først vil anerkjende og i Praxis opfylde de nævnte Fordringer, idet man vist nok ikke med Urette har sagt, at det for en stor Del er Kunstens Fornemhed i Forbindelse med dens ofte strenge Dom ligeoverfor de kunstindustrielle Forsøg, der ikke kunne henregnes til de fortrinligste Arbejder, der i vore Dage samtidig med at skræmme en Del af Ungdommen bort fra kunstindustriel Virksomhed tillige i høj Grad har paavirket Publikum, saaledes at Interessen og dermed Smagen og Sandsen for *god* Kunstindustri ikke er voxet i samme Forhold som Interessen for andre Kunstfrembringelser og i ethvert Fald staar i et mærkeligt Misforhold til den Masse af middelmaadige eller daarlige Produkter, der nu sælges under Navn af Kunstindustri til indbildt Prydelse af vore Boliger.

Her gjælder det gamle Ord, at Fordringen om det »Bedste« tit kan blive det »Godes« værste Fjende, idet man ved at skyde meget »Godt« eller i hvert Fald respektabelt Arbejde bort uden samtidig at kunne give Publikum Anvisning paa det »Bedste« har drevet dette til at slaa sig tiltaals med det »Ringe« eller vel endog med det »Slette«. At Publikums Stilling vil være af stor, ja man kan vel sige afgjørende Betydning for Sagens Fremgang, er selvfølgelig en given Ting, men Forholdet er da heldigvis ogsaa et saadant, at medens Publikum er Kunstens og Kunstindustriens Støtte og giver disse Betingelsen for Liv ved at vise dem Interesse og kjøbe deres Frembringelser, saa er det samtidig ikke den mindst vigtige af de skjønne Kunsters Opgave at opdrage Folkene saaledes, at Sandsen for og Forstaaelse af, hvad der virkelig er skjønt og ædelt i Formen, bliver mere og mere udviklet.

At en saadan opdragende Indflydelse kan udfoldes, er utvivlsomt; vi kunne hente et Exempel fra Malerkunsten, med Hensyn til hvilken det er meget let paaviseligt herhjemme, at Folket i det sidste halve Aarhundrede i sin Helhed er udviklet i høj Grad. Tidligere var det meget sjældent, at en almindelig Privatmand, der ikke samtidig havde Navn af »Kjender«, turde udtale en nogenlunde selvstændig Dom om et Maleri, nu derimod er det langt almindeligere i dannede Kredse at høre selvstændige og tillige meget sunde Meninger gjøre sig gjældende, og medens det selvfølgelig er uundgaaeligt, at ogsaa mange vrange Anskuelser komme frem, saa er det dog kun ad denne Vej, at Udvikling er mulig; den er fuldstændig stoppet, naar Meningerne skjule sig bag virkelige eller selvlavede Autoriteters Udtalelser.

For Kunstindustriens Vedkommende er en saadan Udvikling, i hvert Fald herhjemme, ikke til at spore, og at denne Udtalelse ikke er overdreven, tro vi at kunne paavise ved at stille et Spørgsmaal til den ærede Læser: Hvorfor har en Kunsthaandværker saa stor Vanskelighed ved at afsætte et enkelt dygtigt komponeret og godt udført Arbejde til sin naturlige Pris, der selvfølgelig maa være højere end den, der betales for de store Masser af middelmaadigt og slet Arbejde, som produceres i Fabriker, medens en Maler f. Ex. langt lettere faar afsat et Maleri, selv om Prisen overstiger, hvad de mange ofte med stor Dygtighed udførte Efterligninger i Farvetryk m. M. koste?

Grunden er aabenbart den, at Publikum som Regel (selv den Del af det, der har eller indbilder sig at have Kunstsands) aldeles ikke har Sands for Kunsthaandværkets Frembringelser, og at det ringe Antal virkelig Forstandige paa dette Omraade ikke er stort nok til at paatvinge det almindelige Publikum deres Mening om det Utilstedelige i ligesaa vel overfor Kunstindustrien som overfor Kunsten at fylde sine Værelser med og glæde sig over slette Kopier, naar man har Raad til at anskaffe gode Originaler. — Vi tro derfor, at hvis man med Rette skal kunne udtale, hvad Docent Lange i den ovenfor nævnte Artikel

Fig. 69. Moderne tysk Messinglysestage med et i Principet umuligt bærende Motiv.

fremfører, at det *er de Skoler*, som ere anlagte for den *vanskelige Kunst* at give de *almindelige Brugsgjenstande en skjøn Form, som have Fremtiden for sig*, saa er det aabenbart kun under den Forudsætning, at Publikum efterhaanden vil lade sig paavirke, lade sig opdrage, saaledes at det dog nogenlunde er i Stand til at skjelne Klinten fra Hveden, thi at dette for Øjeblikket langt fra er Tilfældet, lader sig desværre ikke nægte. Men hvad skal man da gjøre for at bøde paa disse Mangler, spørges der selvfølgelig, og visselig kan det paalægges den, der har fremsat Klagen, ogsaa at give Raad til dem, der spørge — Raadene være nu gode eller mindre gode — men først maa vi dog udtale, at Ondet som staaende i Forbindelse med en Samfundsudvikling selvfølgelig kun kan helbredes lidt efter lidt. Men Langsomhed og Sikkerhed følges som Regel ad, og Helbredelsen vil derfor ogsaa have Haab om at være af Varighed. De Raad, vi ville give dem, der ønske at se med de rette Øjne paa kunstindustriel Virksomhed, ere da de samme, som altid have lydt fra de tidligste Tider, men som ere glemte og i ugunstige Tider af Tidsaandens tilfældige Luner ganske ere kastede tilside, skjøndt de i sig kun omfatte de mest elementære Begyndelsesgrunde, nemlig: Gjør Dig den Ulejlighed at studere Betingelserne, under hvilke det foreliggende Arbejde er fremkommet (Brugsbestemmelsen? Materialet? m. M.) og forlang i hvert Fald en med Hensyn til Anvendelsen harmonisk og forstandig Tanke gjennemført, skil de tilsatte Prydelser fra Hovedformen og taal aldrig, at uvæsentlige Tilsætninger trænge sig frem paa dens Bekostning. Endelig maa al Tale om »Smagssag«, saavel hos Dig selv som ligeoverfor Andre, naar den ikke nærmere kan begrundes, som Regel betragtes som løs Tale ligesaavel paa den kunstindustrielle Kompositions som paa al anden aandelig Virksomheds Omraade.

Af disse Raad er det navnlig det, der angaar Fordringen om at faa en med Hensyn paa Gjenstandens Anvendelse forstandig og harmonisk Tanke gjennemført i Arbejdet, som er af den allerstørste Betydning, og som tillige kræver de færreste særlige Forudsætninger med Hensyn til kunstnerisk Udvikling hos Beskueren. Det kunde for Mange muligen synes overflødigt at udtale dette med særlig Styrke, men lægger man Mærke til, hvilke Masser der produceres uden nogen bestemt paaviselig Tanke, og hvilke Masser der kjøbes af Publikum, uden at dette forlanger en forstandig Tanke bag Arbejdet, saa føler man bestemt, at det navnlig er paa dette Punkt, at Skoen trykker. Til nærmere at oplyse, hvad der her menes, kan som et Exempel mellem mange paa, hvad Kunstindustrien kan byde Publikum og paa, hvad dette

Fig. 70. Haandlysestage fra Guil. Denière i Paris med et godt bærende stiliseret Figurmotiv.

kjøber, anføres, at man hos de mest søgte Handlende ofte træffer (s. Fig. 69) godt formede og støbte og derfor ikke billige Lysestager forestillende en langbenet Fugl (Stork eller Lign.), som balancerer staaende paa en Skildpadde som Fod, og som i Næbet holder en tynd Gren eller endog en Slange, paa hvilken eller i hvis Slyngninger Lysepiben er anbragt. Man tænke sig blot! — at anbringe et Lys, som nødvendigvis skal staa roligt for at opfylde sin Bestemmelse, anbragt paa et Stativ, der absolut maa henlede Tanken paa stadig Rysten og Dinglen. Som et godt Exempel paa fornuftig Anbringelse af Lyset kan derimod nævnes, enten den i den ovenfor omtalte Afhandling af Julius Lange afbildede Broncekandelaber (Fig. 10) eller, for at blive ved den moderne Stage, en lignende mere eller mindre orneret Søjle paa en bred Basis eller paa stiliserede Dyrefødder, der paa sin øverste Del (Kapitæl eller Lig-

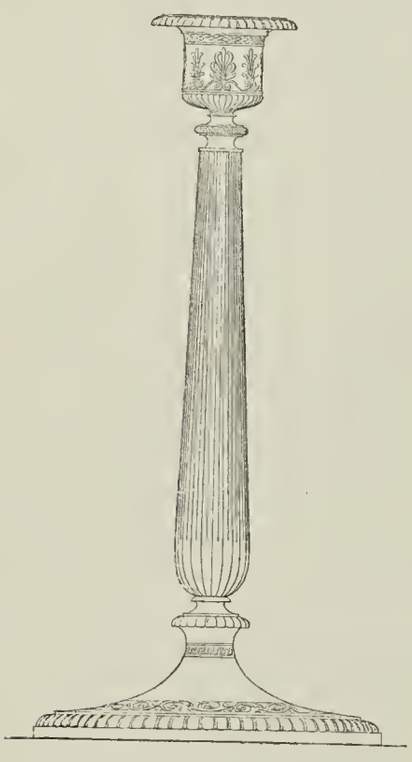


Fig. 71. Sølvlysestage af G. F. Hetsch.
(Efter hans »Fortegninger for Haandværkere«).

Fig. 72. Broncelysestage. South Kensington.
(Efter V. Teirich: Italienische Bronzen).

nende) bærer Lysepiben (s. Fig. 71—72). Her er Ro og rolig Skjønhed, i forrige Tilfælde Uro og meningsløs Naturalisme. Det er navnlig ved at stille en bestemt Fordring i Overensstemmelse med det her Fremsatte, at Publikum efterhaanden i høj Grad vil udvikle sig selv og samtidig paa den nyttigste Maade paavirke de unge Haandværkere, der særlig ville kaste sig ind paa Kunstindustrien, saaledes at de føres ind paa navnlig i denne Henseende at stille store Fordringer til sig selv. Og dette, at Kunsthaandværkeren stiller store Fordringer til sig selv, er selvfølgelig det vigtigste ved Kunstindustriens Udviklingsproces. Uden dette kan Intet nytte. Vi have stillet Fordringer til Kunsten og Fordringer til Publikum, og disse Fordringer kunne, naar de opfyldes, lette Kunsthaandværkeren Gangen henimod hans Maal. Men en uafviselig Betingelse, for at disse Fordringer skulle kunne opfyldes,

er den, at Kunsthaandværkeren selv føler sit Kalds Betydning, og at han derfor ikke giver sig ind derpaa uden at have erhvervet sig den efter hans Evner størst mulige, saavel praktiske som theoretiske, Dygtighed, at han selv med Kjærlighed til og Ærbødighed for det Skjønne tager fat paa sin Gjerning, og at han véd, at der til Grund for enhver kunstindustriel Frembringelse maa ligge en klar og selvstændig Tanke, »vel vidende«, som en af Danmarks mest fremragende Kunsthaandværkere ofte har udtalt, »at det Skjønne kun har højere Berettigelse, forsaavidt det staar i Harmoni med det Gode«.

Men naar vi nu gaa ud fra, at der findes unge dygtige Haandværkere, der levende ønske at hellige sig til Kunsthaandværket, og som ikke alene have Lyst men ogsaa Begavelse til at kunne arbejde sig frem paa den begyndte Bane, hvorledes skal man da række disse en hjælpende Haand til Besejring af de mange Besværligheder, der altid følge dem, som kaste sig ind paa langvarige og alvorlige Studier.

Som Forholdene nu ere, maa man absolut vise dem til Skolerne, thi Værkstederne ere jo forlængst komne bort fra al theoretisk Uddannelse, men samtidig maa det endelig fastholdes, at Forbindelsen med Værkstedet ikke ophører, thi det er jo det Særegne ved al Kunstindustri, at Haandens og Aandens Arbejde stadig maa følges saaledes, at de gjensidigt træde i hinandens Tjeneste. Naar det altsaa maa erkjendes, at Skolerne have et stort og ansvarsfuldt Arbejde at udføre paa dette Omraade, saa bliver Spørgsmaalet om deres Ordning og Arbejdsmaade af paatrængende Vigtighed, og det vil derfor næppe være ubetimeligt, i hvert Fald for Danmarks Vedkommende, hvor Sagen er forholdsvis ny, at beskjæftige sig med dette Spørgsmaal. — Ved Siden af Mangelen, først sent at være kommet med, have vi den uomtvistelige Fordel at kunne drage fuld Nytte af de mange Forsøg, der ere gjorte i Udlandet og da navnlig i de store Lande, forinden man er kommet til nogenlunde fast Erkjendelse af den rette Fremgangsmaade. Ved alle de bedste Skoler i Udlandet møder os dog først en Omstændighed, som vel er i Stand til at virke deprimerende, naar man ser hen til vore egne indskrænkede Forhold, og det er det store og meget kostbare Apparat, som er skaffet tilveje, og som sættes i Bevægelse for at frembringe god kunstindustriel Undervisning. Dette bliver dobbelt trykkende for de smaa Lande, naar man lægger Mærke til, at hvad enten et stort eller et lille Antal Elever skulle uddannes, saa kræves omtrent det samme Apparat af Lærerkræfter og Læremidler, herunder medregnet de for uundværlig betragtede Kunstmusæer samt tildels Lokaler, og det er derfor ikke saa besynderligt, at der enkelte Steder i de smaa Lande er opstaaet den Tanke rent at opgive de nationale Skoler og i Stedet derfor ved Hjælp af Understøttelser at sætte unge velbegavede Elever i Stand til at fortsætte og tilendebringe deres Uddannelse i Kunsthaandværket ved de bedste Skoler i Udlandet, paa samme Maade som de dygtigste Haandværkere fra de smaa Lande næsten altid have suppleret deres hjemlige Uddannelse ved nogle Aars Arbejden i de store udenlandske Værksteder. Dette Forhold vil der i og for sig heller ikke være Noget at indvende imod, naar det blot fastholdes, at de unge Mænd eller Kvinder, der ønske at nyde godt af de store Landes uomtvistelige Overlegenhed paa Kunsthaandværkets Omraader, først i Hjemmet og under de hjemlige Arbejdsforhold have erhvervet sig en saa stor Dygtighed i deres Fag, saavel theoretisk som praktisk, at de med et nogenlunde selvstændigt Syn paa Sagen kunne deltage i den fortsatte Uddannelse under fremmede Forhold; men for at denne Fordring skal kunne tilfredsstilles, saa vil det være aldeles nødvendigt, at ethvert nok saa lille Land har sine nationale Skoler.

Oprettelsen og Driften af disse Skoler lettes nu væsentlig ved den Omstændighed, at Kunstindustriskoler i Modsætning til Kunstskoler altid nøje maa knyttes til Haandværket, hvorfor ingen Skole bedre end den almindelige Haandværkerskole — og om dennes Nytte og Uundværlighed nærer jo Ingen Tvivl — tillige kan udvikles til Kunstindustriskole, idet

de flinkeste og bedst begavede Elever fra den almindelige Haandværkerskole let glide over til den fyldigere Undervisning.

At dette forholder sig som anført, kan bedst ses af den Omstændighed, at de saakaldte rene Kunstindustriskoler i Udlandet som Regel faktisk have maattet etablere en almindelig Haandværkerskole som Forskole.

Heraf fremgaar altsaa, at Kunstindustriskolerne i deres Ordning naturligt falde i to Hoveddele: 1. en mere elementær Forskole og 2. egentlige Fagskoler for videregaaende Ornamentstudier og Komposition, og det er Nr. 2, som kræver de betydelige Offre, der forholdsvis blive større jo mindre Landet er ɔ: jo færre Elever, der besøge Skolen. Vi have imidlertid den faste Tro, at disse Offre bør bringes ligesaavel paa det kunstindustrielle som paa Kunstens og Videnskabens Omraade, og det ikke mindst paa Grund af den vækkende og opdragende Indflydelse, som en saadan national Skole paa dette Omraade vil have paa Udviklingen saavel i materiel som intellektuel Henseende af hele vor Haandværkerstand og derved paa Nationen. »Da Trangen til Kunstindustri bliver større og større, og da hver Nation har sine Ejendommeligheder, der altid give sig tilkjende i Smagen, det vil sige den Maade, hvorpaa de gamle Mesteres Værker nuomstunder omformes i Overensstemmelse med et bestemt Lands Trang og Ønsker, saa maa man oprette *nationale* Skoler, selv om disse kun besøges af Faa og derved blive meget kostbare« — er en Udtalelse, som vi fuldt ud kunne tiltræde, og dobbelt vigtigt er det for de smaa Nationer, der paa saa mange Omraader nødvendigvis maa blive overfløjede af de Store, at de efter Evne stræbe efter at bevare det ejendommelige i deres Livsbetragtning, som virkelig er godt, og hvis Bevarelse er Betingelsen for, at Individet paa en tilfredsstillende og lykkebringende Maade kan arbejde fremad paa Samfundets Udvikling. Skjøndt disse Skoler altsaa maa blive meget kostbare, saa haabe vi dog, at Midlerne til deres Udvikling ville findes, men hermed ere Vanskelighederne langt fra overvundne. Vi have nævnt som en Fordel, at vi her i Danmark have kunnet høste Erfaringer andetsteds fra, men dette gjælder kun Sagen i sine Hovedtræk; naar Apparatet skal til at arbejde, saa vil man snart opdage, i hvor høj Grad de hjemlige Forhold gjøre sig gjældende, og heraf følger saa igjen, at det bliver nødvendigt kun at gjøre smaa Skridt, for at ikke Friktionen skal blive altfor stærk. Dette gjælder baade for Lærernes og for Elevernes Vedkommende. Lærerne savne Erfaringer med Hensyn til det Stof, som skal meddeles, og ligeledes med Hensyn til Elevernes Modtagelighed, og Mangelen paa Sikkerhed vil nødvendigvis forplante sig til Eleverne, ligesom disse ogsaa kun ubestemt have Forestilling om det Maal, der skal naaes, hvor lang Tid det vil tage at naa det, samt om Nødvendigheden af de Forudsætninger, som maa kræves — kort sagt, Systemet lider under alle de Vanskeligheder, imod hvilke det Nye altid maa kjæmpe sig frem, og det er da dobbelt nødvendigt for de Ledende, at de, foruden at have et bestemt Maal for Øje samt Kjærlighed til Sagen og den deraf følgende Overbærenhed, tillige ere væbnede med Taalmodighed, saaledes at de ikke hurtigt forlange at se store Resultater.

Naar nu hertil kommer den i høj Grad mistrøstende Omstændighed, at de enkelte unge Mænd, der først blive uddannede — navnlig som tidligere omtalt paa Grund af, at det store Publikum i høj Grad savner Evnen til at skjelne det virkelige gode fra det middelmaadige eller, hvad Kompositionen angaar, fra det slette — endog ofte blive mindre godt[1] eller i hvert Fald ikke bedre betalte end de, der have en langt ringere Uddannelse, saa vil man forstaa, at de kunstindustrielle Skoler, navnlig i et lille Land som Danmark, der i høj Grad bliver oversvømmet af Udlandets Produkter paa dette Omraade,

[1]) Dette ligger i, at den fint uddannede Haandværker ofte arbejder langsommere end den, der med større Lethed kan slaa sig tiltaals med middelmaadigt Arbejde.

have Børnesygdomme at gjennemgaa, som kun kunne helbredes ved stor Paapassenhed og Omhu fra *alle* Sider.

Men denne Paapassenhed og Omhu vil efter Alt, hvad der foreligger, vistnok ikke komme til at mangle ved vore Skolers Udvikling, saaledes at Barnet med forøget Styrke og Sundhed vil kunne træde frem i Livet, og den gjennemgaaede Prøvelsestid vil da ogsaa have været en Tid rig paa Erfaringer for Lærerne med Hensyn til Stoffets Indhold og Omfang samt med Hensyn til den Form, hvorunder, og den Maade, hvorpaa det bør meddeles.

Den Del af Opgaven, som drejer sig om Meddelelsen af de mere eller mindre elementære Kundskaber, som ere en nødvendig Betingelse for en fortsat Udvikling, vil jo, som tidligere omtalt, paa Grund af Tilstedeværelsen af gode systematisk ordnede almindelige Haandværkerskoler, der kunne overtage dette Arbejde, selvfølgelig være den mindst vanskelige, skjøndt ingenlunde den mindst vigtige. Vi skulle derfor i det Følgende kun beskjæftige os lidt nærmere med Opgavens anden Del, den, der vil omfatte videregaaende ornamentale Studier og Komposition, og da navnlig med en enkelt Hovedside af Spørgsmaalet, nemlig det, der angaar Studiet af de fra Fortiden overleverede Stilarter. At Skolerne ved Valget har stillet sig noget anderledes end den Kunsthaandværker, der efter at have besøgt Skolen, arbejder videre paa egen Haand, vil vistnok indrømmes, og navnlig vil det være klart, at Tiden aldrig vil kunne strække til for at give Eleverne et mere indgaaende Blik i mange forskjellige Stilarter. Da nu den pædagogiske Fordring, at det Vanskeligere skal afløse det Lettere, aldrig bør krænkes, saa vil det ses, at det ikke altid er saa ganske let at finde det for Skolen mest hensigtsmæssige Stof.

Ved nærmere Undersøgelse vil det imidlertid snart vise sig, at man i de rene antike og de deraf udspringende Renaissanceformer har et Materiale, der saavel for Begynderne som for de Viderekomne i høj Grad egner sig til Undervisningsmateriale og det navnlig af følgende Grunde:

1. lader Stoffet sig let indordne under forstandige pædagogiske Regler,
2. er i ingen andre Stilarter Formaalet og Tankerne saa klart og bestemt udtalte som i de nævnte, der desuden give en særlig Frihed til at bevæge sig i forskjellige Retninger, og
3. slutte de sig paa en særlig yndefuld og tiltalende Maade til hvad der findes i Naturen, saaledes at Studiet af denne derved bliver Eleverne dobbelt kjært.

Det nævnte Stof er da ogsaa det, der som Regel danner det vigtigste Undervisningsstof i Udlandets kunstindustrielle Skoler, dog er paa enkelte Steder Antiken næsten ganske skudt bort, en Fejl, der let lader sig forklare ved den Uvillie, der for en Del Aar siden paa mange Steder opstod imod den, begrundet i, at den i en tidligere Periode var trukket altfor stærkt frem, saaledes at den ganske havde usurperet hele Herredømmet i Kunstskolerne. — Som nævnt, vil Antiken og Renaissancen altsaa blive det egentlige Arbejdsstof i Skolerne, men efterhaanden som Elevens Udvikling og Modenhed bliver større og større, vil Læreren ved at omtale og exempelvis forevise eller anvende andre Stilarter i høj Grad kunne stimulere og befrugte Eleverne. Skulde det under Udviklingen vise sig for Læreren eller blive klart for Eleven, at hans Tilbøjelighed og Evner særligt førte ham hen mod Formerne i en bestemt Stilart, da ere vi enige med dem, som mene, at det muligen vil være rigtigst for en saadan Elev, efter sin Afgang fra Skolen særligt at kaste sig ind paa denne Specialitet, som selvfølgelig maa staa i Harmoni med hans Fag, forudsat at den herskende Smag godkjender hans Bestræbelse ved at betale hans Arbejde. Dette vil man være nødsaget til at gjøre, selv om Smagen forlanger Rococoens »allerkjæreste Vrøvlagtighed«, thi man kan ikke se bort fra den Vanskelighed for Skolerne, at Smagen ikke lader sig lede af disse, men kun i Tidernes Løb lidt efter lidt forhaabentlig

vil kunne »paavirkes«. Af det Udviklede vil man se, at vi i Overensstemmelse med mange Andre anse Studiet af Stilarterne og af det Overleverede samt af den Maade, hvorpaa de gamle Mestere have arbejdet, for at være af afgjørende Vigtighed for den unge Kunsthaandværker, men naar dette udtales saa stærkt som af Docent Lange i hans i høj Grad interessante og vækkende Afhandling, saa kunde vi have Lyst til at fremkomme med en lille Indsigelse, ikke fordi vi tro, at vi ere uenige med den højtærede Forfatter, men fordi vi tro, at der en Mulighed for, at de nævnte Udtalelser kunne misforstaaes, derved at et vigtigt Moment er ladet uomtalt. Docent Lange udtaler S. 14 og 15:

»Hvorledes lærer da vor Tid Kunstindustrien paa ny, efter at Traditionen var brudt eller dog stærkt svækket? Hvorledes *maa* den lære den? — Aabenbart af Fortiden af det, som *er* gjort: af Oldtid, Middelalder, Renaissance; af Grækere, Italienere, Tydskere, Nederlændere; af Persere og Arabere; af Indere, Kinesere og Japanesere«, — og længere nede: »Men Følelsen maa opdrages, og der gives ingen anden virkelig Opdragelse af den end den inderlige, helt forstaaede Tilegnelse af, hvad Fortiden har frembragt.«

Var der til denne sidste Sætning blot tilføjet: *samt af, hvorledes den har frembragt det*, saa vilde der noget stærkere være peget hen paa, hvad Forfatteren selvfølgelig ikke har villet udelukke, men dog er kommet til at trænge noget tilbage, og som for os staar som værende af fremragende Vigtighed, nemlig *Studiet efter Naturen.*

Vi skulde maaske ikke med saa stor Styrke have fremdraget dette Punkt, naar vi ikke delte den Anskuelse, der ogsaa andetsteds har givet sig Udtryk i Klager over, at Kunsten ved sine strenge Fordringer til *Stilkorrekthed* i høj Grad har knuget Fordringen om Naturstudium ned, saaledes at dette istedetfor at være en Hovedfaktor ved hele Udviklingen, ofte af de Unge er betragtet som en besværlig Byrde, man saa meget som muligt maatte søge at blive kvit. Det er udtalt, at Fordringen om det fuldkomment Stilkorrekte er Dødsstødet for al selvstændig udarbejdet Ornamentik, idet det kun er ved Omformninger, at en egen indre Livsvirksomhed giver sig tilkjende, og for den, der i det praktiske Liv har set og følt den Ængstelse, som overfalder selv begavede og kundskabsrige unge Mænd, naar den nævnte Fordring knytter sig til Udførelsen af et eller andet Arbejde, bliver den anførte Udtalelse dobbelt sand. Fordringen om »Korrekthed i Stil« vil som Regel aabenbart føre til aandløs Kopiering. Det Principale er aabenbart det, at der ligger en forstandig og harmonisk Tanke til Grund for Frembringelsen, og ikke at denne er udført i en vis Stil. Ere Tankerne gode, sunde og prægede af Aand, saa vil under den fortsatte Udvikling Stilen komme af sig selv, og paa denne Maade er da ogsaa alle Stilarter efterhaanden opstaaede, nemlig som et træffende og hensigtsmæssigt Udtryk for, hvad der dæmrede i hvert enkelt Folks Bevidsthed, og som nu finder sit Udtryk gjennem Kunsthaandværket. — Det regulerende Element derimod er Kjendskabet til de existerende Stilarter, til hvad Fortiden har produceret, og Ingen vil selvfølgelig kunne emancipere sig fra det Overleverede, uden at være udsat for at fare vild. Men det fremragende Geni vil kunne give Vink i Retning af noget Nyt, ikke skabe en Stilart, thi denne er Frugten af Slægters Arbejde, men han vil kunne give Stødet til, at de dæmrende nye Ideer blive iklædte den rigtige ydre Skjønhedsform.

Men naar vi altsaa ikke kunne være af den Mening, at Studiet af de overleverede Stilarter er den eneste Vej til Maalet, hvor skal da den søgende, unge, vordende Kunsthaandværker tillige føres hen? Først og fremmest til den Kilde, hvoraf alle fremragende Kunsthaandværkere og Kunstnere fra de tidligste Tider have øst, nemlig til Naturen; i denne vil han frit kunne fordybe sig, og herfra vil han altid vende frisk og vederkvæget tilbage. Naturen vil aldrig lede ham vild, naar han ser paa den med det rette Øje, *og det er dette, som skal læres ham i Skolen.* Han skal lære at se stort paa Alt, hvad der er skabt, og ikke fortabe sig i Enkelthederne, han skal vel studere disse flittigt og samvittighedsfuldt, men

aldrig glemme, at det er Harmonien og Skjønhedsaanden, der betinger Naturens betagende Magt, og at Enkelthederne vel ere et vigtigt, men dog et underordnet Led i det Hele. — Naar dette er lært, *da* skal han studere de tidligere Tiders Frembringelser, og han vil da af disse se, hvorledes de store Mestere have benyttet Naturens Vink til Frembringelse af deres herlige Værker, og det vil blive ham klart, at Opgaven for Kunsthaandværket ikke er og aldrig har været at konkurrere med Naturen, men derimod den, at benytte og omforme Naturens Frembringelser efter bestemte Regler, saaledes at de underkaste sig Skjønhedslove, efter hvilke de blive brugelige til fra det frie, ubundne Liv i Mark og Skov at flytte ind i vore Boliger for at beaande disse med en ny, for Sindet vederkvægende Skjønhedsform. — *Francis Bacon* siger: »Kunsten er Naturen, beaandet af den menneskelige Sjæl«; det er denne Beaanding, som vi i Ornamentiken kalde at »stilisere«, og paa denne Maade opstaar »Stilarten«, altsaa umiddelbart ved Behandling af det af Naturen leverede Materiale.

Men naar den unge Kunsthaandværker nu er opdraget efter de antydede Regler og samtidigt har fuldkommengjort sig i de Færdigheder, som Værkstedet har forlangt af ham, saa vil han ogsaa være moden til at arbejde videre paa egen Haand, ligemeget om det bliver i Udlandet eller i hans Fædreland, og naar saa samtidigt Forholdene havde udviklet sig saa gunstigt, at han i det sociale Liv fandt fuld Paaskjønnelse, fornøden Overbærenhed hos Kunstfæller og endelig et Publikum, der var i Stand til at anlægge den rigtige Maalestok ved Vurderingen af hans Arbejder, saa vilde Jordbunden være frugtbar for disse Arbejder, og saa kunde de Skoler, der virke »for den vanskelige Kunst at give en Themaskine eller Kaffekande en skjøn Form«, med Sandhed sige: Fremtiden er vor! — Vi have nedskrevet ovenstaaende Bemærkninger, fordi vi tro, at det er af den allerstørste Vigtighed for den fremblomstrende Kunstindustri, at de Forhold, hvorunder den kommer til at virke, blive underkastede en saa alsidig Drøftelse som muligt. Vi ere os bevidste langtfra at have udtømt dette Emne, men vi haabe, at vore Udtalelser maa være i Stand til at skjærpe Almenhedens Opmærksomhed i den ønskede Retning.

Mindre Meddelelser.

Den Skik at skjænke Institutioner og Private malede Ruder synes navnlig at have haft hjemme i Schweitz, saaledes som det grundigt oplyses i *Die schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkung vom 15 bis 17 Jahrhundert* af Dr. *Hermann Meyer* (Frauenfeld, 1884, 384 S. 8°). Her i Landet have vi ogsaa kjendt denne Skik, saaledes som talrige Overleveringer vise. Men hvad der muligvis ikke er saa bekjendt, er, at Glasmaleriet ogsaa i dette Aarhundrede har haft danske Dyrkere. Under Kristian VIII, da der ligesom gjordes et Forsøg paa at gjøre Kjøbenhavn til en kunstindustriel Stad, Forbilledet var sikkert Kong Ludwig og München, blev der ogsaa hos danske Industridrivende bestilt Glasmalerier. Glarmester *P. D. V. Fischer* († 1884) udstillede i 1834 sit Mesterstykke, Kjøbenhavns Vaaben, malet og indbrændt paa Glas, som Kunstakademiet udtalte sig rosende om, og i 1836 forskjellige med Forgyldning dekorerede Glasgjenstande. Det sidste Aar var ogsaa Glarmester *J. F. Wartschow* († 1881) mellem Udstillerne, og disse to gjorde i Forening — efter Udstillingen i 1840 at dømme i alt Fald en enkelt Gang endnu sammen med Glarmester *Gædecken* — en Mængde Forsøg i Glasmaling, byggede Ovne o. s. v. Fischer var den utrættelige Leder. Professor *Hetsch* stod ham bi, og da Kristian VIII i 1844 ønskede Kristian IV's Kapel i Roskilde Domkirke dekoreret, foreslog Hetsch bl. A., at der til Kapellets fire Vinduer skulde udføres Glasmalerier. Forslaget blev godkjendt, og Arbejdet blev overdraget Fischer. I fire Aar var han nu sysselsat med det, og for de fire 6 Alen høje

Vinduer, til hvilke sikkert enten Hetsch eller Eddelien har givet Tegningen, skal han efterhaanden have modtaget ikke mindre end 12,000 Kr. Han indbrændte hver Farve for sig. Men Eddelien, der forestod Kapellets Udsmykning, var imidlertid kommen til den Overbevisning, at Lysvirkningeu i Kapellet vilde blive roligere, naar de to Sidevinduer tilmuredes, og at malede Ruder i de to andre vilde virke forstyrreude paa hans Malerier; i 1849 vedtoges et herom af ham gjort Forslag. Glasmalerierne kom ikke til Kristiau IV's Kapel, saa lidt som Thorvaldsens af Dalhoff hertil broncestøbte Kristian IV's Statue; den staar nu ved Rosenborg Slot, og hvad Glasmalerierne angaar, da findes to af dem nu i den gjenopbyggede Frederiksborg Slotskirke. De to andre skulle efter Sigende have været opbevarede paa Kristiausborg Slot og ere formentlig gaaede til Grunde ved dets Brand den 3. Oktober ifjor. Fischer, der i 1844 udstillede en Madonna i Glasmalcri, har leveret lignende Arbejder til flere Herregaardskapeller, ligesom til Haderslev Kirke. Hvad Wartsehow angaar, da synes hans Hovedværk at være et ved Udstillingen i 1852 udstillet større Vindue (bibelsk Sujet), som ødelagdes paa Udstillingen under en stærk Blæst.

I det Letterstedtske Tidsskrifts sidste Hefte har Professor *L. Dietrichson* begyndt en med mange Afbildninger oplyst vidtrækkende og interessant Afhandling om Middelalderens Trækirker med særligt Hensyn til de norske Stavkirker. Han paaviser det Urigtige i *Lübkes* Udtalelser om disse Kirker og slaar fast imod ham, at det ikke er »Blokhusbygninger« efter slavisk (bysantinsk) Mønster, men »Bindingsværksbygninger« efter vesterlandsk (oprindelig vel irsk) Mønster med den romerske Basilika som Forbillede. — Arkivar *N. Nicolaysen* har i (norsk) Teknisk Ugeblad Nr. 4 for iaar i en Artikel »W. Lübke's Gesehichte der Architektur« gjort Rede for, hvorledes de norske Stavkirker ere omtalte i den tyske Litteratur, og han kritiserer indgaaende Liibkes urigtige Meddelelser. — I *Zeitschr. f. bild. Kunst* (for April 1885) findes en med Afbildninger oplyst Artikel om en ogsaa af Dietrichson omtalt bøhmisk Trækirke »Die Holzkirche zu Brunau« af Carl Lachner; Kirken kan føres tilbage til det 12te Aarhundrede.

Den højtfortjente Direktør for det kunstindustrielle Museum i Wien Professor, Dr. *Rudolf von Eitelberger* er død den 18. April d. A. i sit 68de Aar; han var født i Olmütz 1817. Igjennem hele hans Kunsten paa saa mange Maader omfatteude Virksomhed stræbte han med Begejstring henimod »die Erziehung des Volks zur Kunst«.

Blätter für Kunstgewerbe stiller sig ikke venligt overfor den til 1889 i Paris bebudede Verdensudstilling. En Artikel herom ender Tidsskriftet dog foreløbigt kun med Ønsket om, at den østerrigske Industri i Tide maa blive klar over, hvilken Stilling den vil indtage til Udstillingen. Den franske Udstillingskomites Budget er paa 50 Millioner Frcs.

I Wiens *Kunstgewerbe-Verein*, der udfolder stor Virksomhed med Foredrag og Udstilliuger, er der for nyligt holdt et Foredrag om den sørgelige Tilstand, hvori Byens Broncemonumenter befinde sig. Det blev tilraadet hyppigt at overspræjte dem for at fjærne uheldigt virkende Stoffer, der samle sig paa dem. Det blev tillige henstillet, om det ikke vilde være rigtigt at frembringe en kunstig Patina paa dem, og Sagen betragtedes som saa vigtig, at der nedsattes et Udvalg til at undersøge Henstillingen. Spørgsmaalet har tidligere været behandlet i *Mittheil. des k. k. oesterreich. Museums*, Juni Heftet 1884, og i samme Tidsskrift for 1882 ligesom for indeværende Aar (Marts og April) findes herhen hørende Artikler af Professor, Dr. *A. Bauer*.

Den berømte *Collection Basilewski*, der omfatter pragtfulde kunstindustrielle Gjenstande fra den ældste kristne Tid til Renæssaneens sidste Tid, er ifjor bleven solgt til den russiske Stat for 6 Millioner Frcs. Det i 1874 udgivne Katalog over Samlingen, et fuldstændigt Pragtværk, findes i Industriforeningens Bibliotek.

Kunstindustrimuseet i Budapest har udgivet en Forteguelse over de galvanoplastiske Kopier af Sølvarbejder, som kunne faas hos det (Catalogue des reproductions galvanoplastiques du musée des arts décoratifs hongrois. Décrites par E. Radisies de Kutas, exécutées de M. C. Herpka). Det er den ifjor i Budapest afholdte storartede retrospektive Udstilling af Ungarns Guldsmedearbejder, der har foranlediget Oprettelsen af et galvanoplastisk Værksted i Museet.

I en Artikel *La céramique et la verrerie modernes* (Gazette des beaux arts for Januar 1885) beklager *Édouard Garnier* i stærke Udtryk, at Respekten for god Smag, elegant Form og kunstnerisk Dygtighed mere og mere viger Pladsen for absurde Indfald, vulgære Uforstaaeligheder og latterlige Efterligninger. Under Paaskud af at søge Forbilleder i Naturen er man naaet til at fremstille f. Ex. kæmpemæssige Snittebønner paa fire Ben; man fabrikerer Gjenstande, der skulle have Udseende af at være dyppede i Olie og Sirop eller bedækkede med Syltetøj. Man vover næppe at røre ved dem. Hvad det kommer an paa er at vække Opsigt, man stræber herefter paa enhver god Egenskabs Bekostning og ender i tomt Gjøgl.

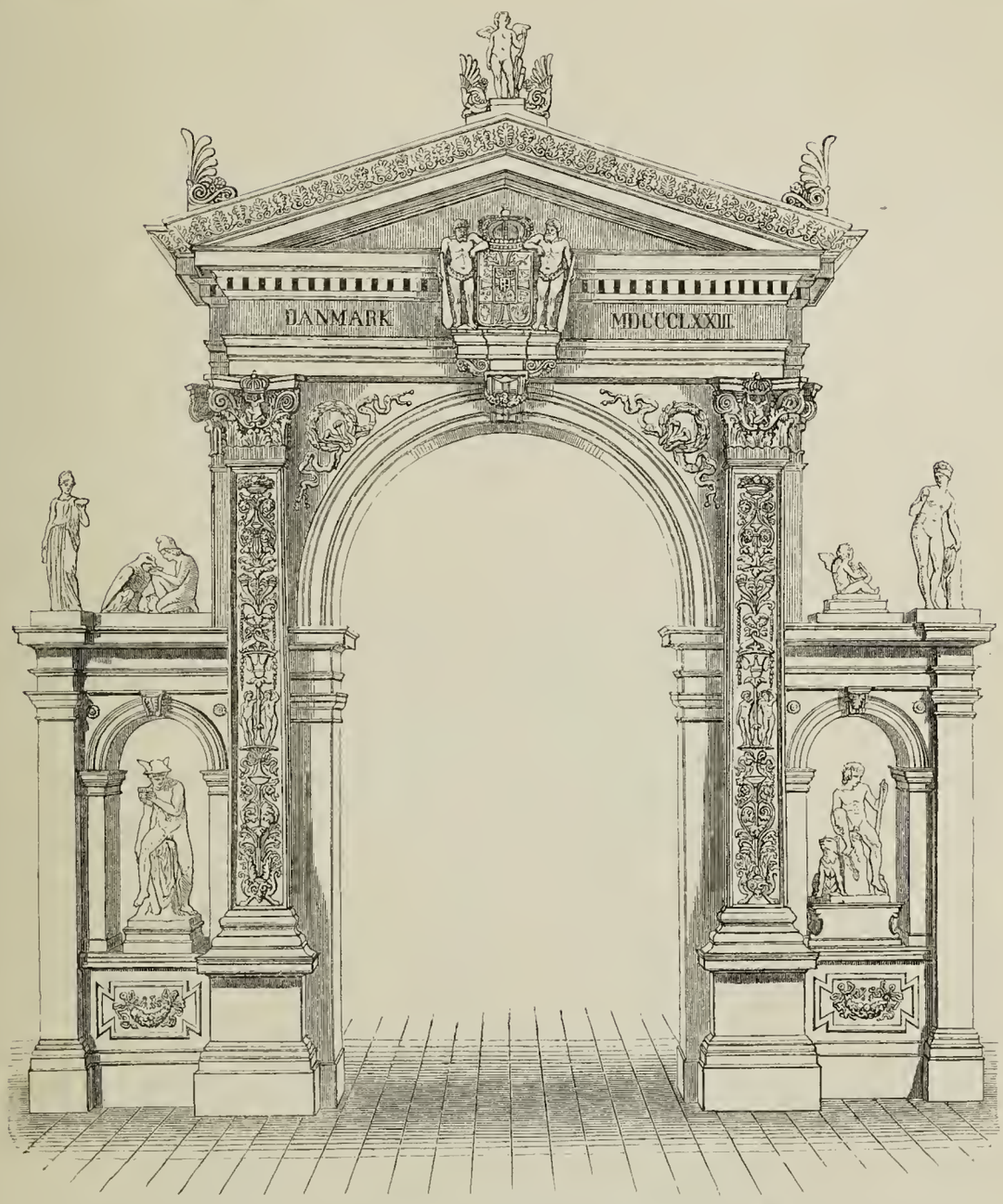


Fig. 73. Indgangsportal til den danske Afdeling paa Verdensudstillingen i Wien, 1873; tegnet af Theofilus Hansen.

Thorvaldsen og den danske Kunstindustri.

Af **C. Nyrop.**

Ikke længe efter at *Industriforeningen i Kjøbenhavn* var stiftet (Juli 1838), vendte Thorvaldsen tilbage til Danmark. Fregatten Rota bragte ham til Kjøbenhavn, og den store Kunstner blev modtagen med Entusiasme. En Række festlig smykkede Baade styrede den 17 September ud imod Fregatten, og her var Industriforeningen med, den af Baadene,

der førte Vulkan i sit Flag, var de Industridrivendes Baad. Men herved lod Foreningen det ikke blive. Dagen efter overrakte den ham en Adresse, og den udtalte deri, at »den Erkjendelse hos os har vundet Rodfæstelse, at ogsaa Industrien og selv det ringeste Haandværk bør besjæles af Kunstens Aand.« Den ønskede, at de danske Industridrivende »ved Thorvaldsens (Deres) ophøjede Forbillede og ved den forædlende Indflydelse af hans (Deres) rige Værker« en Gang maatte komme saa vidt, »at alle de forskjellige Ting, som de forarbejde, ved ædle Former og smagfulde Forhold for Verden kunde vidne om, at Danmark er Thorvaldsens Fædreland«.

Saaledes ønskede Industriforeningen i 1838, og Ønsket synes at være — gaaet i Opfyldelse. Udlandets Omtale af Danmarks Deltagelse i de efterfølgende Verdensudstillinger slaar det nemlig fast som en Kjendsgjerning. *Times* sætter Thorvaldsen i Forbindelse med den danske Industri, det Samme gjør franske Beretninger, men fremforalt de i Tyskland fremkomne Meddelelser. Danmark, hedder det, »hat der Nachwirkung Thorwaldsens und den Bemühungen seiner Schule« at takke for »jenen Hauch von Formadel und feiner Ornamentation«, som hviler over dets Møbler, Guld- og Sølvarbejder samt Lervarer. »Das Andenken Thorwaldsens scheint wie ein Segen auf der Kunst und der Industrie seines Landes zu ruhen.«

Det er Mænd som *Jul. Lessing*, *H. Schwabe*, *G. Seelhorst* og *Jakob Falke*, som sige det. Men er det mon fuld Sandhed? Og som et Moment, der strax kunde gjøre noget mistænkelig, kan fremhæves, at der samtidig fra tysk Side udtales Glæde over, at de fra Danmark udstillede Gjenstande tilhøre en Industri, der ikke gaar i fransk Ledebaand; Frankrig er Arvefjenden. Forfatterne bringes derved ligesom uvilkaarligt til at rose Gjenstandenes »ruhige, vornehme und massvolle Charakter« overfor »das französische Unwesen der Laune und Willkür«, overfor »die Ausgeburten wälscher Demimonde-Moden« o. s. v. Og gjaldt det om at finde Grunden til, at Danmark saaledes stod smukt og selvstændigt, ja da lagde den danske Afdeling dem ligesom Svaret i Munden. Den mindede dem strax ved sin ydre Fremtræden om den Kunstens Heros, som var født i Danmarks Hovedstad. Ved Udstillingen i London 1862 var t. Ex. den danske Afdeling prydet med en Afstøbning af Thorvaldsens Alexandertog og med Marmororiginalerne af hans Jason og Merkur. De engelske Ejermænd havde velvillig stillet dem til Disposition. Ved Udstillingen i Wien 1873 dannedes Indgangen til den danske Afdeling af den paa forrige Side afbildede af *Theofilus Hansen* tegnede Port (Fig. 73), der var rigt smykket med Thorvaldsenske Arbejder.

Thorvaldsen var paa en udvortes, stærkt dominerende Maade bragt i Forbindelse med flere af de Udstillinger, som Danmark bragte i Stand ved de internationale Stævner, og rettede man sin Opmærksomhed paa de udstillede Gjenstande, mødte man — atter Thorvaldsen. Mellem de ikke særdeles talrige Gjenstande, Danmark fremviste ved den første Verdensudstilling i London (1851), fandtes fra den kgl. Porcellænsfabrik ikke mindre end 22 Biskuitfigurer og Buster efter Thorvaldsen, 24 Basrelieffer efter Thorvaldsen og en Samling »etruriske« Kar prydede med Afbildninger efter Thorvaldsen, ikke at tale om, at Medaljørerne *H. Conradsen* og *P. Petersen* udstillede Kameer »efter Thorvaldsen« og Kunstdrejer *C. G. Klingsey* et i Elfenben udskaaret Juvelskrin smykket med Thorvaldsenske Basrelieffer og Figurer. Men samtidigt maa det ikke overses, at det danske Snedkeri udelukkende var repræsenteret af et Skrivebord (Fig. 74) med tilhørende Stol i Rokokostil fra Hof-Stolemager *C. B. Hansen* og et Egetræs-Bogskab i gotisk Stil fra Snedkermester *N. Nielsen*. I ingen af disse Præstationer er der nogen Thorvaldsensk Indflydelse at spore, de have i det Hele næppe haft meget med Kunst at gjøre, og der vaagner derfor ligesom en Mistanke om, at den ovenfor fremsatte Teori ikke er fuldstændig sand, saa meget mere som alle den danske Kunstindustris Repræsentanter ved Udstillingen i London 1851 her ere nævnte. Man ønsker at blive nærmere bekjendt med, hvorledes det i Virkeligheden

hænger sammen med, hvad hin Teori docerer, og hertil skulle vi søge at give nogen Vejledning, men Mere eller Andet tilsigte de efterfølgende Bemærkninger heller ikke.

1796 drog Thorvaldsen næsten 26 Aar gammel til Italien, og Danmark *hørte* nu kun om ham i 23 Aar; først i Oktober 1819 kom han igjen til Kjøbenhavn for et kort Ophold. Den berømte Kunstner blev naturligvis modtagen med stor Festlighed, men i Virkeligheden kjendte man ham slet ikke. I sin store Tale ved Festen paa Skydebanen er *Oehlenschlæger* da ogsaa ærlig nok til at sige: »Endnu kjende de Fleste Dig kun af Rygtet«, og *J. M. Thiele*, der ogsaa spillede en Rolle i hine Dages Festligheder, skriver i sine senere udgivne Livserindringer: »Hans Kunst kjendte jeg den Gang endnu lige saa lidt som hans øvrige Landsmænd i Danmark«. At Kobberstikker *G. L. Lahde* fem Aar før havde udgivet: »Tolv Blade Figurer til Tegne-Øvelser efter Thorvaldsen med poetiske Forklaringer af A. Oehlenschlæger«, viser kun, at Tiden maa have været ude af Stand til at lede og ordne en virkelig frugtbringende Tegneundervisning. De tolv Blade udgjorde en Del af Lahdes »Elementarværk i Tegnekunsten til Brug i Skolerne«.

Først ved Udstillingen paa Charlottenborg i 1826 fik Kjøbenhavn Lejlighed til at

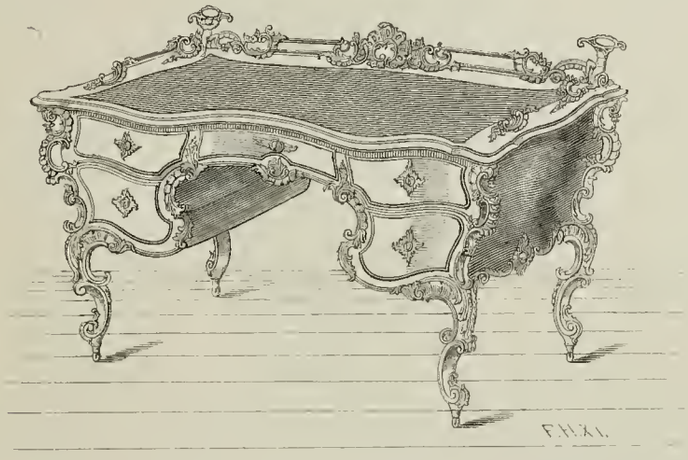


Fig. 74. Skrivebord i Rokokostil, udstillet 1851 paa Verdensudstillingen i London af Hof-Stolemager C. B. Hansen.

lære Thorvaldsen at kjende. Her saas bl. A. 21 Afstøbninger, der tilhørte Kunstakademiet, deriblandt nogle af hans mest beundrede Statuer, og de følgende Aar udstilledes bestandig nye Afstøbninger. Ja i 1833 og 1835 kom der store Sendinger fra ham — han gjorde som bekjendt Kjøbenhavn til sin Arving — men de bleve tildels ikke udpakkede, man vidste ikke, hvor man skulde anbringe dem. Først i 1837 udgik Indbydelsen til at yde Bidrag til et »Thorvaldsens Museum«, og først i 1848, fire Aar efter Kunstnerens Død, aabnedes dette vidunderlige Mindesmærke over hans store Kunst.

Det er altsaa først i de sidste Aar før den første Verdensudstilling (1851 i London), at der kan være Tale om, at Thorvaldsen og hans Kunst kan være bleven kjendt i videre Kredse, skjøndt det ikke maa overses, at *J. M. Thiele* i 1831 og 1832 havde udgivet et godt Billedværk, over hvad han havde frembragt indtil 1828 (et Værk, der afsluttedes med et tredje og fjerde Bind i 1848 og 1850), ikke at tale om, at *F. C. Hillerup* i 1841 og 1842 udgav en billigere Udgave af dette Værks to første Bind. Vi se da ogsaa, at *Teofilus Hansen* paa en Præmiepokal til et Væddeløb i Odense 1834 benyttede et Stykke af Alexandertoget (Fig. 75); den udførtes af Hof-Guldsmed *J. B. Dalhoff*. Men

herfra tør der saa lidt som fra den Redebonhed, hvormed der strømmede Bidrag ind til Opførelsen af Museet, sluttes Noget med Hensyn til virkelig Kjendskab til Thorvaldsen og hans Værker. Da Museet den 17. September 1848 overgaves Kjøbenhavns Kommune, antyder *H. N. Clausen*, at man i saa Henseende endnu stod langt tilbage, og i sit Foredrag ved det første danske Industrimøde i Kjøbenhavn 1852 viser *N. L. Høyen* den Ros tilbage, som Udlandet har givet os »for Smag i at benytte Thorvaldsens Arbejder i vor Vindskibelighed.« »Godt vilde det være,« siger han, »om vi ret kunde lade os gjennemtrænge af den Renhed i Følelse, den Selvstændighed i Tanke og Vilje, som Thorvaldsen hævdede selv der, hvor han troede at burde give efter for Tidens Fordringer . . . . men spore vi en saadan Aand? . . . Viser der sig ikke snarere et Billede som af den vægelsindede Ungdom, der trætter sig med at løbe efter enhver forbiflagrende Sommerfugl, jage efter enhver opstigende Sæbeboble?«

Fig. 75. Sølvpokal til et Hestevæddeløb i Odense 1834; tegnet af Theofilus Hansen; udført af Hof-Guldsmed J. B. Dalhoff.

Der er ved Verdensudstillingen i London 1851 ikke Tale om, at en Thorvaldsensk Paavirkning for Alvor kan paavises i vor Kunstindustri, hvad der efter det ovenfor Meddelte formentlig vil findes ganske naturligt. Men nu ved de senere Verdensudstillinger?

Naar der tales om dansk Kunstindustri ved Verdensudstillingerne, er der tre Fag, som spille en Rolle; det er Møbelindustrien, Lervareindustrien og Guldsmedeindustrien. Hvad den sidste angaar, da træder den væsentlig først frem i London 1862, og her bestemmes dens Karakter ved de af *F. Dahl* udstillede Smykker i oldnordisk Stil (s. Fig. 76). Det er hovedsagelig denne Specialitet, der den Gang og stadigt senere drog Udlandets Opmærksomhed til sig. Der er derfor ingen Grund til her at gaa dybere ind paa Guldsmedeindustrien og heller ikke paa Lervareindustrien, der særlig gjorde sig bemærket ved Gjengivelser dels af Thorvaldsenske Figurer, Basrelieffer m. m., dels af korrekt formede antike Kar med paaførte (ikke brændte) Malerier. Vi ville, i alt Fald foreløbigt, udelukkende holde os til Møbelindustrien, der, hvis en bestemt Stil eller Stilretning til en vis Tid gjør sig gjældende i et Samfund, ogsaa er den Industri, der skarpest og bedst viser det. Og hvad viser nu den danske Møbelindustri paa Verdensudstillingerne?

I London 1851 var den ikke talrig tilstede, og det var den heller ikke i Paris 1855, det kan i det Hele mærkes, at det først er fra 1862, at de danske Industridrivende for Alvor begynde at tage Del i Verdensudstillingerne. 1851 repræsenteredes den danske Møbelindustri som ovenfor nævnt af et Rokoko-Skrivebord og et gotisk Skab, og i 1855 bestod Repræsentationen saa at sige kun af et af Hof-Stolemager *C. B. Hansen* udstillet og af Arkitekt *C. V. Nielsen* tegnet Egetræs-Bogskab i gotisk Stil (Fig. 77), der i 1879 blev kjøbt som Brudegave til Prinsesse Thyra. Fra en

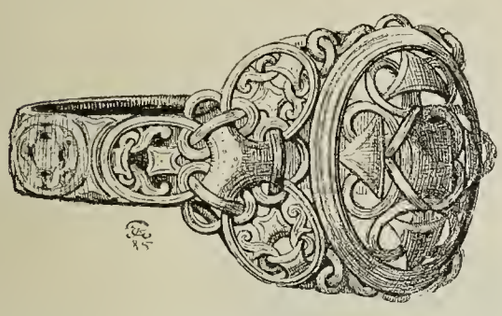


Fig. 76. Guldarmbaand i oldnordisk Stil, udstillet 1862 i London af Hof-Juveler F. Dahl.

saa mager Repræsentation kan der selvfølgelig ikke sluttes Noget om, hvorvidt en enkelt Stil var toneangivende i Danmark, men det kan ad anden Vej oplyses, at først Rokokoen og derpaa Gotiken den Gang gjorde Forsøg paa at trænge sig frem her i Landet. Herpaa skulle vi imidlertid ikke indlade os, ti Et er sikkert, og det er, at der fra de udstillede Møbler paa ingen Maade kan sluttes til nogen Thorvaldsensk Indflydelse, og den fyldigere Repræsentation, som fremkom i London 1862, viste heller ikke nogen Paavirkning af Thorvaldsen; her kommer bl. A. Naturalismen frem. De store Buffetter fra Snedker *J. G. Lund* i Kjøbenhavn og Maler *Schrøder* i Middelfart kunne formentlig vanskelig henføres til en bestemt Stil, men Dele af deres Udsmykning ere afgjort naturalistiske, saa de kunne maaske som Helhed betragtes som naturalistiske Produkter. Fra nogen Kunstnerhaand er Tegningen til dem ikke udgaaet.

Rokoko, Gotik og Naturalisme — det er den samme Skala, som tidligere havde vist sig i store Træk over hele Evropa. Efter Empirestilens Forsvinden havde man famlet sig frem for tilsidst at lande i den stilløse Naturalisme. Vi synes blot her som altid at komme lidt bagefter. Der er imidlertid her kun Tale om en tilfældig Sammenstillen, der formentlig ikke afspejler et tilsvarende Stykke af vort virkelige Liv, ti det maa udtrykkelig bemærkes, at Udstillingen i 1862 samtidig viser en betydelig Udvikling af det danske Snedkeri. Der var ved den ikke alene flere danske Udstillere i dette Fag end nogensinde tidligere, men ved Siden af den paapegede »Naturalisme« viste der sig smukke Møbler i »Kristian IV's Stil«.

I 1859 var Frederiksborg Slot brændt, og den Iver, der fra alle Sider udfoldedes for paany at rejse det skjønne Slot, gav sig bl. A. Udtryk i Oprettelsen af det saakaldte Frederiksborg-Lotteri (Kunstflidslotteriet), der vakte et ikke ringe Liv i Retning af at faa Kunst og Industri til at arbejde sammen og da navnlig paa Basis af Slottets Stil, den Renæssancestil, som i Frederik II's og Kristian IV's Tid havde udviklet sig her i Landet. Den blev dyrket og studeret. *C. Peters* tegnede bl. A. et Sølvservice i denne Stil, og for Møblernes Vedkommende fremkom der fra

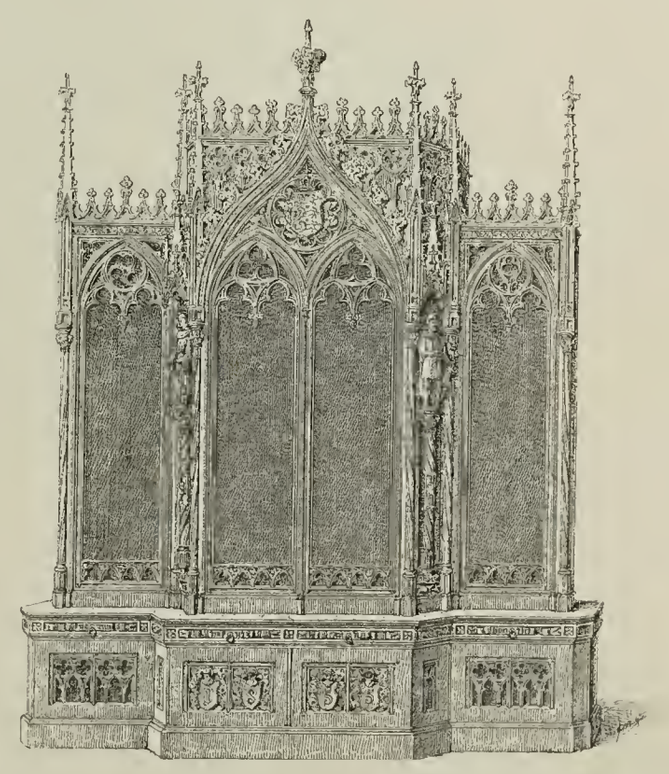


Fig. 77. Egetræs-Bogskab i gotisk Stil, tegnet af C. V. Nielsen, udstillet 1855 i Paris af Hof-Stolemager C. B. Hansen.

Heinr. Hansens Haand fortræffelige Ting. Paa Udstillingen i 1862 mødte Bortlodningen med et Bogskab (Fig. 78), et Skrivebord og en Stol i den for Kortheds Skyld saakaldte Kristian IV's Stil; de vare tegnede af *Heinr. Hansen* og udførte af Billedskærer *Wille*. Og hvad der saaledes viste sig for første Gang i 1862, voxede og trivedes. Ved Udstillingen i Paris 1867 udførtes hele den danske Afdelings Montering efter *Heinr. Hansens*

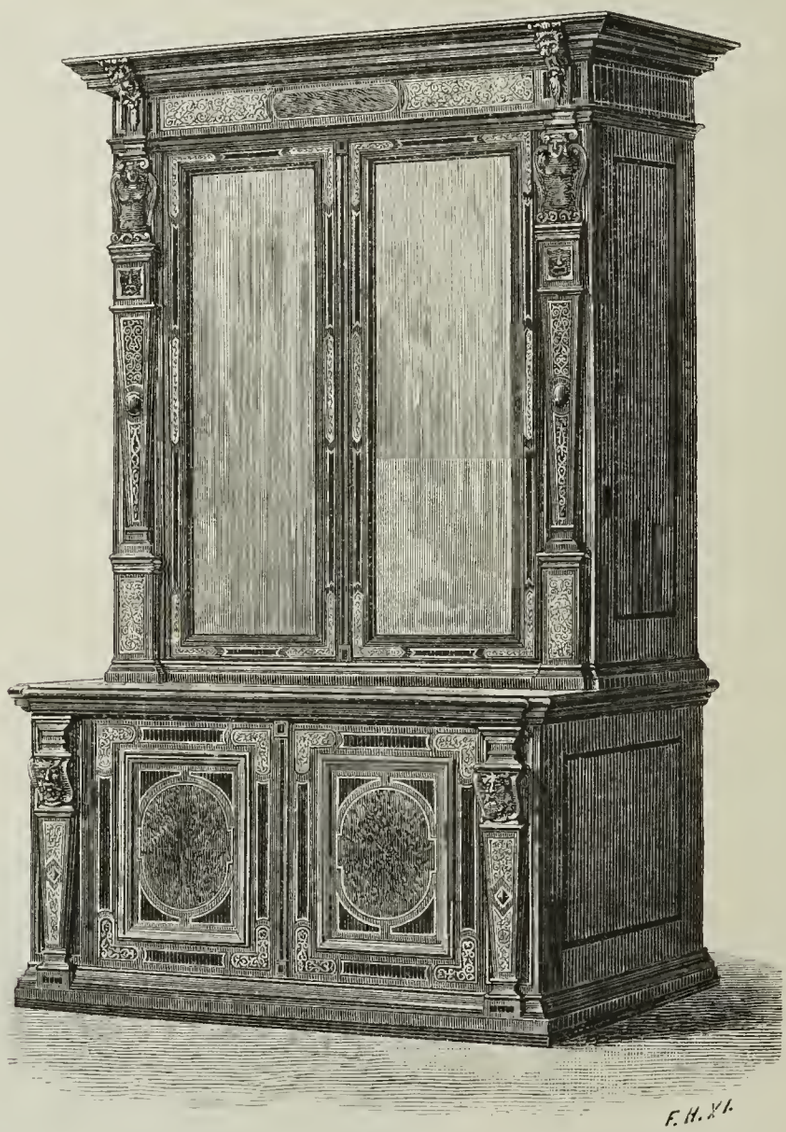


Fig. 78. Bogskab i Kristian IV's Stil, tegnet af Heinr. Hansen, udstillet 1862 i London af Kunstflidslotteriet.

Tegning, og Kunstflidslotteriet udstillede en Række af den samme Kunstner tegnede Møbler (væsentlig gjorte af *Severin & Andreas Jensen*) samt Portalen til Bedestolen i Frederiksborg Slotskirke. Endelig udstillede Snedker *J. G. Lund*, der var den, der havde udført hele Afdelingens Montering, blandt en Række gode Møbler et Spejl i Ibentræs Ramme med tilhørende Salonmøbel, der ogsaa var efter *Heinr. Hansens* Tegning. Den ovenfor nævnte Renæssance var med andre Ord fremherskende, og at der var skabt noget godt, kan ses

deraf, at Kensington Museet kjøbte de nævnte Lundske Møbler og søgte, naturligvis forgjæves, at erhverve Portalen til Bedestolen.

Kunstflidslotteriet var afgjort et Skridt fremad; det ved dets Virksomhed skabte Sammenarbejde mellem Kunst og Industri befrugtede mange Steder, og den herved skabte Udvikling bares yderligere frem ved de i Aarene mellem 1863 og 1878 som Bryllupsgaver til danske Prinsesser udførte kostbare Gjenstande. Et af de ypperste Møbler, som Kunstflidslotteriet har udsendt, er sikkert det Bogskab, som saas paa Udstillingen i Wien 1873, og som det derværende *Oesterreichisches Museum für Kunst und Industrie* kjøbte. Det var udført hos *Severin & Andreas Jensen* i Nøddetræ med Pæretræs Indlægninger, men det var oprindelig udført, selvfølgelig efter *Heinr. Hansens* Tegning, af Hof-Snedker *J. G. Lund* i Ibentræ med Indlægninger af Sølv og Elfenben som Brudegave til Prinsesse Dagmar (1866); det er afbildet i *Hlustr. Tid.* (VIII, 1866—67, S. 418). Hvad endelig Udstillingerne i Wien 1873 og Paris 1878 angaar, da var den saa kaldte »danske Renæssance« atter her den i de danske Møbler fremherskende Stil, men selvfølgelig vare alle de udstillede Møbler ikke lige gode, og uden Betydning er det ikke at lægge Mærke til, at vore store Snedkerfirmaer ikke udstillede i 1878. Det mest fremtrædende Stykke herhen hørende Arbejde paa dette Aars Udstilling var den af *V. Dahlerup* tegnede store Indgangsport til den danske Afdeling.

Herefter vil det ses, at det først er fra 1862, at der kan være Tale om en gjennemgaaende og ensartet Stil i de udstillede danske Møbler, og mærkelig nok er det just fra denne Tid, at den tyske Omtale af den Thorvaldsenske Indflydelse væsentlig tager sin Begyndelse. Thorvaldsens store, skjønne Hellenisme og saa »Kristian IV's Stil«! Det lyder underligt, men saaledes er det.

Det synes, som om det er *Julius Lessing*, der først for Alvor har draget Thorvaldsens Navn frem i denne Forbindelse. Han har formentlig gjort det i en Omtale af Udstillingen i Paris 1867, ti Dr. *H. Schwabe* siger i 1869 (Die Organisation von Kunstgewerbeschulen. Berlin. 1869) efter at have glædet sig over, at den danske Kunstindustri havde holdt sig fri for »Einflüsse des französischen Ungeschmacks« (!): »Mit Recht hat schon J. Lessing hervorgehoben, dass dies dem Einfluss der Kopenhagener Kunstschule, der Nachwirkung Thorvaldsens und den Bemühungen seiner Schule zuzuschreiben sei.« Og Lessing vedbliver at se den danske Kunstindustri fra dette Stade. I sine Beretninger om Udstillingen i Wien 1873 nævner han Smykkerne efter oldnordiske Motiver som det første Exempel paa, at Danmark søger at arbejde sig ud af den Hellenisme, som det »durch den Einfluss von Thorwaldsen« væsentlig tilhører, og i sine Meddelelser fra Paris 1878 konstaterer han, at Stillingen endnu er den samme; »die uneingeschränckte Herrschaft des hellenischen Stils« vedbliver at være »die einzig angesehene und geachtete Richtung« i Kjøbenhavn.

Hos Lessing faar man imidlertid ingen absolut Sikkerhed for, at de citerede Udtalelser direkte angaa ogsaa vore Møbler, men Tvivlen, der i saa Henseende muligvis kunde være tilstede, maa falde bort, naar *Jakob Falke* i sin Bog om Udstillingen i Wien 1873 i en særlig Omtale af de danske Møbler siger: »Ein richtiges Gefühl hat hier von allzu directer Nachahmung der Antike abgehalten und die theils geschnitzten theils mit eingelegter Arbeit verzierten Möbel tragen daher eher den Charakter einer Art von Renaissance, die modernem Gefühl und moderner Bequemlichkeit angepasst ist.« Her er Hellenismen og den danske Renæssance sat i umiddelbar Forbindelse med hinanden, men lige i samme Øjeblik dette er sket, er der antydet en Forklaring.

Hverken Lessing eller Falke have formentlig nogen stor Viden om, hvad vi kalde »Kristian IV's Stil«. De have set paa vore Møbler uden i saa Henseende at være forud indtagne, og uden særlig at dvæle ved de enkelte Pragtstykker have de faaet et væsentligt Indtryk

ikke af nogen Renæssance, men af en »Hinneigung zu den antiken Formen«, der minder om den »klassische, schematische und unproduktive Richtung«, som i Aarhundredets Begyndelse kaldtes græsk, de tale da ogsaa ved forskjellige Møbler om »Steifheit, Unfreiheit und Magerkeit der Formen«. Men paa den anden Side have de ikke kunnet lukke Øjet for, at de danske Afdelinger synlig viste »eine gewisse Noblesse und Feinheit, ein Streben nach edler, gemessener Haltung«, og som Forklaring heraf have de nævnt Thorvaldsens Navn. Medens den øvrige evropæiske Kunstindustri rastløs sugede Næring af ethvert nyt opdukkende Motiv, det være sig etrurisk, persisk eller kinesisk, gjentog den danske Fremtoning sig rolig og behersket, for ikke at sige stiv og ubevægelig, fra Udstilling til Udstilling, og Thorvaldsens Navn blev nævnt med bestandig større Styrke. Men derved kom de her nævnte Forfattere bort fra den rette Forstaaelse, og det blev ikke dem, men Direktøren for Industrimuseet i Hamborg Dr. *Justus Brinckmann*, der sagde det befriende Ord. I sin Beretning om Træindustrien paa Udstillingen i Wien (Holz-Industrie. Braunschweig. 1875.) siger han: »Der Einfluss der Thorwaldsen'schen Richtung in der dänischen Kunst, der bei der Beurtheilung der kunstgewerblichen Leistungen Dänemarks so gern ganz allgemein betont wird, und für manche Zweige wie die Keramik gewiss auch nachweisbar, ist bei ihrer Bildschnitzerei, so weit diese in Wien zu Tage trat, nicht zu spüren. Im Stil der Möbel ist allerdings ein bescheidener Hang zum Gräcisiren, der manchmal der Empirestil genäherte Formen schafft, nicht zu verkennen. Eine gewisse Verwandtschaft mit den kunstgewerblichen Entwürfen *Theofil von Hansen's* ist unleugbar.«

Dr. Brinckmann har her udtalt flere træffende Sandheder, men inden vi nærmere indlade os paa dem, ville vi oplyse, at naar han tror, at Thorvaldsens Indflydelse kan paavises i den danske Keramik, da er dette et Fejlsyn. Gjengivelsen af de Thorvaldsenske Figurer i Biskuit er en Benyttelse af Thorvaldsens Værker, der kun paa en ydre Maade staar i Forbindelse med vor Kunstindustri, hans Basrelieffer ere jo ogsaa blevne gjengivne paa baade Sæbe- og Chokolade. Hertil kan der umuligt være sigtet. Hovedvægten maa i denne Forbindelse sikkert lægges paa de paa alle Verdensudstillinger siden 1867 sete, ypperligt formede Ipsenske Terrakottakar, der lade Professor *F. Reuleaux* udbryde i sine berømte »Briefe aus Philadelphia« (1876): »Das Festhalten an den griechischen Antikformen ist zu starr«, men disse Kar skylde absolut ikke nogen Thorvaldsensk Indflydelse deres Fremkomst.

I en Artikel allerede fra 1823 om den kongelige Porcellænsfabrik omtales det, at Professor *G. F. Hetsch* yder den sin Bistand, og det hedder exempelvis med Hensyn til dens Kopper, der tidligere kun havde to Hovedformer, »nu er der 65 nye Afændringer, fremkomne ved fortroligere Bekjendtskab med, hvad der er levnet os af de gamle Grækeres og Italieneres Vaser og Kar«. Hetsch og Porcellænsfabrikens daværende Administrator Dr. *G. Garlieb* fik paa en Tid, da der ikke kunde tales om en Thorvaldsensk Indflydelse her i Landet, en fuldstændig Fabrikation i Gang af saa kaldte »etruriske« Terrakottakar (Fig. 79). De omtales med Ros paa Udstillingen i Kjøbenhavn 1834, og *Peter Ipsen*, der var bleven Lærling paa Fabriken i 1833, blev snart udelukkende beskjæftiget med disse Kar. Han havde et usædvanlig skarpt Blik for Form og blev hurtigt Hetsch's Yndling.

Den Ipsenske Virksomhed grunder sig ikke paa Thorvaldsenske Traditioner. Hetsch oplærte ham og stod ham nær, ogsaa efter at han havde etableret sig. Og som det forholder sig med Keramiken, saaledes forholder det sig ogsaa væsentlig med Møbelindustrien for ikke at tale om Guldsmedeindustrien. Det er en Misforstaaelse, naar Sekretæren for Industrimuseet i Nürnberg Dr. *G. Seelhorst* ved at omtale Metalindustrien paa Udstillingen i Wien 1873 (Metall-Industrie. Braunschweig. 1874.) ved Siden af de oldnordiske Motiver i den danske Guldsmedekunst lægger Vægt paa »den dominirenden Einfluss der durch Thorwaldsen eingeführten antiken Formen«. Dr. Brinckmann siger en større

Sandhed, end han maaske aner, naar han skriver: »eine gewisse Verwandtschaft mit den kunstgewerblichen Entwürfen Theophil von Hansen's ist unleugbar«, ti *Teofilus Hansen* er Elev af G. F. Hetsch.

Her i Landet begynder den rationelle Kunstindustri med Maleren *N. Abildgaard* († 1809). Han er en Antikens Mand, men selvfølgelig forstod han den, saaledes som den forstodes den Gang. Han har leveret Tegning til en Række Møbler og andre Brugsgjenstande, Gørtler *P. Berg* udstiller endnu 1811 paa en Udstilling i Kjøbenhavn to antike Lamper og en Blomsterfeston efter Tegning af Abildgaard. — Det var væsentlig Empirestilen, som den Gang herskede, og hvad Abildgaard begyndte, blev fortsat af Würtembergeren *G. F. Hetsch* († 1864), der kom herind i 1815 og snart blev af overvældende Betydning overfor enhver god Fremadstræben paa Kunstindustriens Omraade. Han stod i alt Væsentligt paa samme Grundlag som Abildgaard, og det Præg, han har givet den danske Kunstindustri, blev af Varighed. Rokokoen og Gotiken prøvede, som vi ovenfor have set, paa at rejse Hovedet, men Hetsch's Undervisning paa Kunstakademiet og i teknisk Institut ligesom hans Indflydelse paa saa godt som enhver blot nogenlunde fremtrædende Industridrivende, var for stærk, han bekæmpede disse Stilarter overalt, og hertil

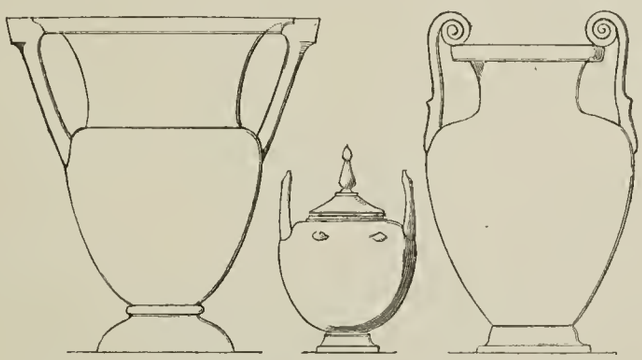


Fig. 79. Saa kaldte etruriske Terrakottakar fra den kgl. Porcellænsfabrik (omtr. 1830).

kom yderligere, at de af Tidens maaske endnu betydeligere Kunstnere, der ogsaa gav sig af med Kunstindustri, afgjort styrkede hans Stilling ved udelukkende at komponere i klassisk Stil. Vi skulle her minde om *H. E. Freund* († 1840), *M. G. Bindesbøll* († 1856) og *Theofilus Hansen*.

Den »Hinneigung zu den antiken Formen«, som den danske Kunstindustri efter talrige Vidnesbyrd har vist paa de senere Verdensudstillinger, er tidlig indpodet den, og den fandt en saa god Jordbund, at den endog bryder igjennem den senere til Ære komne Renæssance og udtynder dens Former for ligesom at finde sig selv igjen. Falke siger om et i 1873 udstillet Spejl, at »die Antike in zu directer Nachahmung zu allzu magerer Bildung verleitet hat«, og Lessing siger udtrykkelig (1878): »An die kräftige Entwickelung, welche das dänische Kunstgewerbe aus der Spätrenaissance aufzuweisen hat und von welcher die prächtigen Sammlungen des Schlosses Rosenborg ein so anregendes Bild geben, scheint man noch nicht wieder herzhaft anknüpfen zu wollen. . . . . Die herrschende Physiognomie Dänemarks ist noch immer die Nachblüthe Griechenlands.«

Vi staa altsaa med andre Ord, hvor vi stod før Thorvaldsens Fremtræden. Den sindige danske Natur, der ikke ynder at give sig hen, har holdt igjen. Der har været

Svingninger og Tilløb til en Udvikling, men Udviklingen har ikke kunnet udfolde sig, og skulde den Aand, der hviler over Thorvaldsens Museum, paa nogen Maade have — ikke fremkaldt, men — ligesom retfærdiggjort, styrket og forklaret dette Udslag, da maatte et saadant Forhold betegnes som en Misforstaaelse. Mangel paa Liv, Bevægelighed og Opfindsomhed skulde ikke finde Næring hos Hellenismens største Gjenfremstiller. Den danske Kunstindustri udvikles nu som før ensidigt, den mangler Impulser, og er det ikke mærkeligt, at skjøndt det snart er henved 30 Aar siden, at den saa kaldte »Kristian IV's Stil« meldte sig hos os, kjende vi den endnu ikke. Der findes ingen Fremstilling af, hvad den kan præstere f. Ex. i dekorativ Henseende, og dog ligger den os saa nær, dog er her en virkelig Opgave, der paa en Gang kan bringe os ud i Nutidens kunstindustrielle Bevægelse og samtidig benytte Alt, hvad der er eller maatte være blevet nationalt hos os. Vi ere i anden Henseende heller ikke videre, end da Høyen paa Industrimødet i 1852 udbrød: »Vi trænge til Tegnere, til Modellerere, til Udskærere i Træ og til Drivere og Ciselerere i Metal, som virkelig have Kunstnerdannelse, men tillige ere fortrolige med Vindskibelighedens Fordringer; som formaa at behandle sværere Opgaver med Kunstnerfølelse, men som ogsaa kunne gaa ud paa at tilfredsstille de Fordringer, som gjøres paa Simpelhed og billig Pris.«

Industriforeningen ønskede i 1838, at Thorvaldsens Genius maatte befrugte og forædle vor Kunstindustri, men vi ere i Virkeligheden ikke komne videre, end at vi, naar vi paany udtale dette Ønske, maa erkjende, at hidtil har det ikke baaret Frugt, hvad der i og for sig ikke er saa forunderligt, ti den nødvendige Forudsætning, et virkeligt kunstindustrielt Liv, have vi ikke hidtil kjendt, kun smaa Tilløb, f. Ex. under Kristian VIII. Professor Reuleaux skriver i sine Filadelfia-Breve navnlig med Hensyn til Ipsens Terrakottaudstilling, hvad der godt kan gjælde for hele Kunstindustrien, at den »trotz ihrer grossen Fülle von Gegenständen wie eine Schattenwelt aussieht, der der warme Pulsschlag unseres heutigen Lebens fehlt.«

Thorvaldsen tør paa ingen Maade opstilles som den danske Kunstindustris drivende Kraft, og i Forbindelse hermed skal det til Slutning endnu i Almindelighed bemærkes, at der er bleven rejst Tvivl om, hvorvidt i det Hele en Billedhugger som saadan væsentlig kan paavirke Kunstindustrien. Saa vidt jeg erindrer, er denne Tvivl, ogsaa med danske Forhold for Øje, fremsat i en Artikel om G. F. Hetsch af Professor *J. Stockbauer* i Nürnberger-Industrimuseets Tidsskrift »Kunst und Gewerbe« for 1877. Kunstindustrien betragtes særlig som Arkitekternes Domæne, og i og for sig er denne Betragtning ogsaa rigtig. Billedhuggeren lever som Kunstner udelukkende for den frie, store Kunst, hvorimod Arkitekten hver Dag i sin Kunst maa kæmpe med det praktiske Livs Fordringer, og det er jo just Kunstindustriens Opgave at forlige praktisk Brugelighed med Skjønhedens Fordringer. Det ligger herefter Billedhuggeren fjærnere at kaste sig over kunstindustrielle Opgaver, og Thorvaldsen gjorde det aldrig, ti at han i sin Ungdom hjalp sin Fader, Billedskæreren paa Holmen, med Forskjelligt, kunne vi her trøstig se bort fra. For den danske Kunstindustris Vedkommende er det forøvrigt saa langt fra, at det kun er Arkitekter, som have støttet den, at der her kan nævnes Navne som *N. Abildgaard, Heinr. Hansen* og *H. Olrik, H. E. Freund* og *C. Peters*. De tre første tilhøre Malere, de to sidste Billedhuggere. Forhaabentlig vil Tidsskriftet faa Lejlighed til at omtale dem alle nærmere, og selvfølgelig vil det heller ikke glemme den af Arkitekterne *G. F. Hetsch, M. G. Bindesbøll, Theofilus Hansen, V. Dahlerup* m. Fl. udfoldede Virksomhed.

Fig. 80. Kildenymfe i Bronce, Dørparti fra Fontainebleau, nu i Louvre.

Benvenuto Cellini.

Af **Sigurd Müller.**

Til den saa ofte gjentagne og af alle kjendte Sætning: »Den store Kunstners Biografi læses bedst ud af hans Værker«, kan man undertiden fristes til at gjøre en lille Vedtegning. At den gjælder i Almindelighed, er vel sikkert nok; den, som vil udvikle sig til en i Sandhed »stor« Mester, faar sjælden Tid til at opleve synderlig meget uden for sine Studier og sin Virksomheds mere eller mindre strængt afgrænsede Omraader; sædvanlig vil der gaa saa meget af hans aandelige og legemlige Kraft med under Produktionen, at den Rest, som bliver til overs til ydre Handling, ikke kan være stor. Sætningen bruges ofte af Biograferne for at tjene som en Slags Undskyldning, naar det Stof, de have at byde Læserne, er fattigt paa ydre Handling. Det skulde dog være indlysende, at der egentlig ikke behøves nogen saadan Afbigt; »hvor intet er«, har jo ikke blot »Kejseren«, men ogsaa al Verdens Læsere »tabt deres Ret«. Men undertiden »er« der dog en Del. Særlig gjælder det enkelte af Renaissancetidens navnkundigste Mestere, hvis Kræfter have været saa betydelige, at de have haft Raad til at trække store Vexler paa dem ogsaa i Forhold, hvor de optraadte mere som Mennesker end som Kunstnere. Og i ganske fortrinlig Grad gjælder det om ham, hvis Navn staar over disse Linier. Benvenuto Cellinis Biografi skal læses med sort paa hvidt; de Oplysninger, den skriftlige Hovedkilde giver om ham, ere ikke af mindre Betydning end de, der kunne uddrages af hans kunstneriske Efterladenskaber. Han har selv fortalt os sin Historie, fængslende ved sin rige Handling og ved sin delvis ubevidste Selvkarakteristik, rig og prægtig i Farven; Beskrivelser, af hvilke nogle ere temmelig udførlige, have vi af en Mængde af hans Frembringelser, og om hele sin Technik har han givet meget uforbeholdne Meddelelser[1]. Men selve hans

1. Cellinis af ham selv fortalte Liv er oversat paa Tysk af Goethe, og hans *Trattati dell' oreficeria e della scultura* foreligger ogsaa i tysk Oversættelse: Abhandlungen über die Goldschmiedekunst und die

Værker — hvor ere de komne hen i Tidernes Løb? Hvor sættes vi i Stand til at studere Mesteren paa første Haand? Hertil maa svares som saa: Rundt om i forskjellige offentlige Musæer og i Privatfolks Samlinger findes mere eller mindre skjønne og prægtige Sager, hvortil Benvenuto Cellinis Navn er knyttet — mange ogsaa, der godt *kunne være* hans egenhændige Arbejder, men spørges der: Hvor stort et Antal af disse Pragtkar og Smykker, Rustningsdele og Medailloner, Buster og Statuetter, og hvad ellers nævnes kan af de som »Cellinier« katalögiserede Ting, ere bevislig ægte? saa maa Svaret blive: Foruden nogle større Skulpturer — og saadanne Arbejder er det dog ikke, man særlig tænker paa, naar den berømte Florentiner nævnes — er det kun en meget ringe Mængde Værker, der med fuld Sikkerhed tilkjendes ham af de kunstforstandige.

En og anden vil maaske undres over dette Forhold; vi vide dog fra Kildeskrifterne, at Cellini har udfoldet en ganske overordentlig rig Produktion. Sagen lader sig dog ret vel begrunde. For det første er uden Tvivl en stor Del af Cellinis Arbejder gaaet tabt i de mere end tre Aarhundreder, der ere henrundne, siden de bleve til; den vexlende Smag har medført, at nogle af dem ere blevne omformede, andre kunne lidet kyndige Ejere have ødelagt for lettere og uden at vække Opsigt at faa de værdifulde Stoffer gjorte i Penge; meget kan være stjaalet eller gjort til Krigsbytte og derpaa indsmeltet, en Del tilintetgjort ved mere tilfældige Omstændigheder. Dernæst er det mere end muligt, at ikke faa af Cellinis Arbejder — vor Tid er jo kritisk og skeptisk — ere opstillede i Musæerne som Kunstværker af tvivlsom Oprindelse. Paa den anden Side er det ofte meget vanskeligt eller rent ud umuligt, hvor man ikke har en bestemt og godt hjemlet Tradition til Hjælp, eller hvor vedkommende Stykkes »Stamtavle« ikke er i fuldstændig Orden, at afgjøre, om det skyldes Cellini eller en af hans udmærkede samtidige eller nære Efterfølgere. Det er jo en bekjendt Sag, at der i det sextende Aarhundrede levede en Mængde fremragende Metalarbejdere i Italien; flere af disse have udført Arbejder fuldkommen i samme Stil som Cellini, med en til hans svarende Technik og ofte med ikke ringere Dygtighed end den, han raadede over. Saa maa det dernæst ikke glemmes, at der er noget til, der hedder dels uskyldig Kopieren, dels bevidst Falskneri; begge Dele bleve i gamle Dage drevne med ikke synderlig mindre Iver og med mindst lige saa stor Færdighed som nu. Resultatet af det hele bliver, at der næppe paa Jordens Overflade lever en Kjender, der altid med Sikkerhed kan af kunstneriske og techniske Kjendemærker dømme, om det Cellini tilskrevne Arbejde er ægte eller ej. Er Talen om et Maleri af Rafael eller Rembrandt, om en Statuette af Michelangelo eller om et Kobberstik af Dürer, vil Spørgsmaalet om Ægtheden i Almindelighed kunne klares; men med smaa, væsentlig ornamentale Metalarbejder er det en anden Sag. Her lettes den skuffende Kopiering eller Efterligning i højeste Grad derved, at saadanne Tings Overflade vanskelig vil kunne være stærkt præget af nogen rent personlig — kunstnerisk eller technisk — Ejendommelighed.

Hvorledes gaar det da til, at Benvenuto Cellini stadig nævnes som den mest fremragende af alle de Mestere, der kunstnerisk have forarbejdet Metallerne i smaat Format — som den ypperste af Guldsmedde, Cicelleurer, Graveurer o. s. v.? Hvorledes lader dette hans overvældende Ry sig hævde, naar det dog paa den anden Side søges fastslaaet, at mange Frembringelser af hans samtidige ere gode nok til at kunne forvexles med hans egne Hænders Gjerninger? Herpaa maa gives et noget sammensat Svar. For det første synes Cellini frem for nogen anden at have været en rig og frodig producerende Kunstner, udviklet til Fuldkommenhed paa *alle* sit Fags Omraader. Dernæst har han alt fra første Færd gjort sig kjendt som den, der var Mand for i Modsætning til Flertallet af

Sculptur von B. C. Uebersetzt von Justus Brinckmann. Et Hovedværk om ham er *Benvenuto Cellini, orfévre, medailleur, sculpteur. Recherches sur sa vie, sur son oeuvre et sur les pièces, qui lui sont attribuées. Par Eugène Plon.* Paris 1883. Til dette Pragtværk er der i 1884 udkommet et Tillæg.

sine Kunstfæller selv at komponere sine Mønstre lige fra det første flygtige Udkast paa Papiret til den fuldt færdige Model; saa har han jo ogsaa kunnet øge sit Ry ved heldig Løsning af store plastiske Opgaver — og endelig: Cellini har som ingen anden i sit Fag mægtet at faa Folk til at tale om sig. Hvad dette kan have at betyde, ser man jo ogsaa i vore Dages Kunstnerkredse Prøver paa; Cellini staar dog til alle Tider som den uovertrufne Mester i den Kunst at vække Opsigt. Havde han levet i det nittende Aarhundrede, vilde han have forstaaet at sætte Dagspressen i Bevægelse bedre end nogen Makart; de Midler, hans Tidsalder bød ham til at blive kjendt og omtalt, brugte han med en Virtuositet, der ikke stod tilbage for den, han lagde for Dagen i sine smaa Guld- og Emaillearbejder. Hele hans Levnet er en storartet Reklame; hans Levnetsbog har efter hans Død virket som et Avertissement, stærkere end noget, der kan udklækkes selv i en moderne Barnums Fantasi. Tilføjes maa dog af Retfærdighedshensyn, at denne Reklame ikke fremkommer som et Udslag af Beregning. Den er det umiddelbare Resultat af en Selvbeundring, ja Selvforgudelse, der i sin grænseløse Naivetet endog mange Gange kan tage sig helt barnlig-elskværdig ud.

Benvenuto Cellinis Levnetsløb kjende vi som sagt fra den af ham selv forfattede Biografi; det er i mange Tilfælde ogsaa den, vi have at holde os til, naar vi ville danne os en Forestilling om hans Kunstnervirksomhed og dens Frugter. Men foruden Selvbiografien har han ogsaa efterladt sig andre Skrifter, særlig en Række »Afhandlinger om Guldsmeddekunsten og Billedhuggerkunsten«. Disse have ikke mindre Værdi for Kunsthistorien, end Biografien og maa bruges, hvor det gjælder om at give et selv nok saa flygtigt Overblik over Cellinis Levnet og Virksomhed.

Han fødtes i Florents den 3dje November 1500. Faderen var en Slags Tusendkunstner — Bygmester, Instrumentmager og noget af en Billedhugger; sine bedste Kræfter viede han dog Musiken, og da Benvenuto voxede til, skulde denne ogsaa oplæres til at være Spillemand. Hertil havde Drengen dog ingen Lyst; vel maatte han stadig øve sig baade paa Fløjte og paa Horn og opnaaede ogsaa at traktere disse Instrumenter med en vis Færdighed, men Naturen drev ham ad andre Veje, og i en Alder af fjorten Aar fik han sat igjennem, at han kom i Lære først en kort Tid hos Mester *Michelangelo da Viviano*, en fortræffelig Metalarbejder, og senere hos den udmærkede Guldsmed *Antonio di Sandro*. Her lærte han i kort Tid saa meget, at han ikke gav de flinkeste Svende noget efter; men allerede i 1516 maatte han forlade Florents, dømt til sex Maaneders Forvisning, fordi han havde deltaget i et blodigt Slagsmaal paa Gaden. Sit Exil tilbragte han hos en dygtig Mester i Siena; derefter arbejdede han afvexlende i Bologna, i Florents og i Pisa. Ogsaa i sidstnævnte By kom han i et godt Værksted; sin Fritid tilbragte han mest paa Kirkegaarden, den berømte *Campo santo*, hvor der stod en Del antike Sarkofager, efter hvis rige Ornamentik han flittig tegnede, og han udførte efter eget Sigende allerede den Gang smukke og værdifulde Arbejder i Guld og Sølv. Et Aar var han i Pisa, saa vendte han tilbage til sin Fødeby, hvor nye og kraftige Indtryk kom til at virke paa ham. Allerede fra sine tidligste Drengeaar havde han haft Lejlighed til at se de to navnkundige Kartoner af *Lionardo da Vinci* og *Michelangelo* udstillede, men først nu, i en Alder af omtrent atten Aar, synes han at have studeret dem for Alvor. Især af den sidstnævnte Kunstners Værk blev han mægtig greben, og saa stærk var den Paavirkning, han modtog af ham, at den satte sine Mærker saa at sige i hele hans efterfølgende Produktion. Men ogsaa af Oldtidens Kunst kom Cellini under sit Ophold i Florents under fornyet Indflydelse. Han sluttede Venskab med en anden ung Guldsmed, en Søn af den udmærkede Maler *Filippino Lippi*, hvis mangfoldige Tegninger efter Antiker han saaledes fik Adgang til. Dem studerede og kopierede han med stor Iver, og uden Tvivl har det haft sin Betydning, at Paavirkningen fra den antike Kunst saaledes er kommen til ham med en Maler som Mellemled. I al hans antikiserende Ornamentik spore vi en gjennemgaaende malerisk Opfattelse.

I 1518 fuldførte Cellini det første af de Arbejder, han selv har beskrevet; det var en af Sølv forfærdiget Laas til et Mandsbælte, rigt udstyret »i antik Manér« med Løvværk, Masker og Børnefigurer i Relief og af Størrelse »som et lille Barns Haand«. Kort derpaa gik han til Rom og fik dèr Arbejde hos en Mester, som især var dygtig i Frembringelsen af store drevne Sager; hos ham og senere hos en anden vel anset Guldsmed blev han i to Aar, men af de Værker, han i denne Periode udførte, omtaler han kun et enkelt, en Slags Bordopsats til Anbringelse af Saltkarret. Til Model brugte han i Hovedsagen en antik Sarkofag, men dennes Ornamentik forekom ham ikke rig nok, og han tilføjede efter egen Komposition en Del smaa Masker.

Efter sin Tilbagekomst til Florents arbejdede han snart i det ene, snart i det andet Værksted, men fik mere Ros end Løn for, hvad han udførte; jævnlig følte han sig forurettet af sine Mestere, kom i Strid baade med dem og med andre og maatte til sidst, efter at have gjort sig skyldig i flere temmelig graverende Voldshandlinger, flygte bort, forklædt i en Munkekutte; for anden Gang vendte han sine Fjed til Rom og kom dertil i 1523, just som Clemens den syvende havde besteget Pavestolen. Først arbejdede han hos Mesteren *Lucagnolo da Jesi* og udførte i hans Værksted blandt andet for Biskoppen af Salamanca nogle Kandelabre; samtidig tegnede han efter Michelangelos og Rafaels Værker i det sixtinske Kapel og i den nu saa kaldte Villa Farnesina, hvis Ejers Hustru, *Porzia Chigi*, fattede Godhed for ham og betroede ham kostbare Diamanter, som han indfattede i Form af en Lilje i Guld og med Emaille; ogsaa dette Arbejde var fantastisk udstyret med Masker, Børnefigurer og Dyreskikkelser. Om den Methode, Cellini anvendte ved saadanne Smaating, taler han i den tolvte af sine *Trattati dell' oreficeria* efter først at have gjort Rede for den Fremgangsmaade, man hidtil havde regnet for den bedste, og som især var bragt til Fuldkommenhed af den udmærkede Guldsmed og Medailleur *Ambrogio Foppa*, kaldet *Caradossa*. Denne plejede først at udføre en Voxmodel og derpaa at tage en Afstøbning af den i Bronce; over denne lagde han saa sin tyndt udhamrede Plade af Guldblik og behandlede den med sine Punsler, indtil Guldet laa som en over alt lige tyk Klædning over Broncen; Guldet blev nu forsigtig smøget af, rettet og gaaet efter med Punslerne og endelig loddet eller rettere svejset sammen. Cellini gik en helt anden Vei: han begynder ligesom de ældre Mestere med en Voxmodel — at nøjes med en Tegning fraraader han paa det bestemteste — men bruger ingen Bronceafstøbning; medens Forgængerne have drevet ned efter imod en saadan, driver han *op* fra Figurens Bag- eller Inderside og gjør Arbejdet færdigt paa fri Haand. Paa den Maade udførte han ogsaa senere en Mængde forskjellige Sager, dels med ornamentale Figurer i meget højt Relief, dels med rundt udarbejdede Skikkelser, der enten sade fæstede til en Grund med et Par ganske spinkle Hæfter eller vare helt frie til alle Sider. Et Arbejde af denne Art indbragte ham senere Michelangelos ubetingede Anerkjendelse; det var en Medaillon, hvorpaa Herkules' Kamp med Løven var fremstillet med næsten fuldstændig fra Grunden udløste Figurer; et andet, en Leda med Svanen, udførte han for en romersk Stormand. Denne Medaillon har man troet at kunne paavise i et af Pragtstykkerne i Wiens Antikkabinet (Fig. 81); med Sikkerhed kan det dog ikke tilskrives Cellini. Selve Ledafiguren med Undtagelse af Hovedet er en antik Camée; Hovedet skyldes en Renaissancekunstner og er sat meget kunstfærdig paa, saaledes at Sammenføjningen skjules af et Guldhalsbaand. Leda sidder med Svanen paa Skjødet og trykker den op til sig; Draperiet, som dækker det meste af hendes Ben, er ligesom den lille Amor, der staar ved Siden, og Arkitekturen — en Slags Tempelbygning — udført i drevet Guld; Rammen om det hele dannes af Guldornamenter med otte regelmæssig fordelte heraldiske Liljer, af hvilke hveranden har en Rubin, hveranden en Diamant indfattet. Rig Emaillering er anvendt — hvid til Amors Krop, rød til hans Pilekogger, grøn til Jordsmonnet, blaa til Baggrunden for Ledafiguren o. s. v. Hvad der kan tale imod Kunstværkets Ægthed, er ikke dets Stil eller Technik

Fig. 81. En Medaillon: Leda med Svanen.
(Kejserl. Saml. i Wien).

— der er intet her, der synes at modsige, at det skyldes den samme Mester, som har udført det eneste betydelige Værk, der sikkert kan hævdes for Cellini — men væsentlig den Omstændighed, at Kunstneren i Omtalen af sin »Leda med Svanen« ikke med et Ord berører, at han her med stor Kunst har løst den vanskelige Opgave at restaurere en Antik; han nævner end ikke, at Hovedfiguren er skaaren i Sten. Derimod kunde dog maaske bemærkes, at Cellini muligvis har udført hele Arbejdet netop med Undtagelse af det paasatte Hoved, og at han har villet undgaa en nærmere Beskrivelse for ikke at blive nødt til at vedgaa, at han her har benyttet fremmed Hjælp. En tredje betydelig Medaillon fra en noget senere Tid var prydet med Atlas, der bærer Verdenskuglen; denne var af Krystal; den Figur hævede sig ud paa en Grund af Lapis Lazuli, i Guld drevne, rundt modellerede hvorpaa den var sat fast med to fine Stifter.

Medens Cellini opholdt sig i Rom fandtes der flere Gange i Oldtidsgravene Jærnfingerringe med Guldbelægning. Dem efterlignede Cellini, og i en Ring i Antiksamlingen i Wien har man troet at finde en Prøve paa hans Kunst (Fig. 82). Hovedet, der pryder den, er skaaret som højt Relief i Agat; paa Siderne af Kassen ses to Løvemasker; indvendig er den klædt med Guld og har paa Ydersiderne saa vel til højre som til venstre øverst et skjægget Hoved, saa en Løvemaske og nederst en Blomst. Ogsaa smukke tyrkiske Vaaben med indlagt Guld tog han til Mønstre, men gav sig dog ikke af med ligefrem at kopiere deres Ornamentik; Tegningerne til sin Guldindlægning komponerede han selv frit efter virkelige Plantemotiver. Af større Arbejder fra Romeropholdet 1523—1528 nævnes foruden nogle Lysestager, af hvilke der ingen Beskrivelse gives, et Par store Sølvkar til Brug ved Bordopdækningen. Det ene af dem udførte han efter en Tegning af Maleren *Francesco Penni;* selve Karret blev drevet af én Plade tillige med de større Ornamenter; de smaa bleve støbte paa, idet han hæftede Voxmodellerne paa Siderne af Karret, dækkede dem med en Støbeformsmasse, tørrede denne, smeltede Voxet ud og hældte Sølv ind. Endelig udførte han omtrent samtidig et Par smaa Sølvvaser, der senere bleve solgte som Antiker.

Efter at den Bourbonske Hær i 1527 havde indtaget Rom — Cellini deltog tappert og dygtig i Byens Forsvar — vendte han tilbage til Florents og drog efter et kort Ophold dèr til Mantua, hvor Giulio Romano indførte ham hos Hertugen og skaffede ham Bestilling paa et Reliquiarium til »Christi Blod«; det

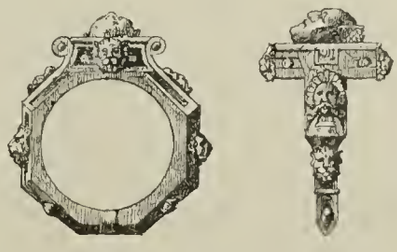


Fig. 82. En Jærnfingerring med Guldbelægning.
(Kejserl. Saml. i Wien).

blev modelleret med en paa Laaget siddende Christus, der holdt Korset i den løftede venstre Haand; med den højre syntes han at aabne Saaret i Brystet; om det blev udført i Metal, vides ikke. Saa gik han igjen til Florents, hvor han i nogen Tid tjente godt ved at indfatte Juveler, og der fra atter til Rom. Her var hans første betydelige Arbejde for Pave Clemens et mægtigt Lukke til det pavelige Festornat; Bestillingen lød paa, at Gud Fader skulde være Relieffets Hovedfigur, og at der paa Smykket skulde skaffes Plads til en meget stor Diamant og adskillige mindre Juveler, der ejedes af hans Hellighed. Flere andre Kunstnere gjorde Udkast til et saadant Arbejde, men de strandede paa Anbringelsen af Diamanten; Benvenuto løste Knuden, idet han satte den prægtige Sten under Jehova og lod den forestille Jordkloden som hans »Fødders Fodskammel«. Selv er han ikke lidet stolt af dette Paafund; Arbejdet har uden Tvivl, ogsaa bortset fra den gode Ide, gjort ham megen Ære, og saa vel Vasari som andre Forfattere, der have set det, omtale det i høje Toner. Foruden Hovedfiguren var der i Relieffet femten Smaaengle, fordelte i forskjellige Planer; nogle af dem kom frem under Jehovas Kappe, andre støttede Ædelstenen med løftede Hænder; alt var drevet af en Guldplade paa fri Haand. Under Omtalen af dette Arbejde hævder Cellini meget stærkt sin Fremgangsmaades Fortrin for de ældre

Fig. 83. Støbt Medaille, til Ære for den franske Konge Frants I.

Mesteres; særlig fremhæver han, at man, naar man arbejder over en Broncekærne, er langt mere udsat for at faa Brud i Guldet, end naar man driver Metallet uden en saadan.

Efter at have fuldendt dette Mesterværk, der endnu i 1760 fandtes i den pavelige Skat, medens det i 1821 ikke længere var tilstede, blev Cellini i sit tredivte Aar ansat ved Mynten og gjorde Stemplerne til forskjellige Pengestykker, af hvilke vi kjende fire — tre prægede for Clemens VII, et med Paul III's Navn. Ingen af dem er noget Mesterværk; saa vidt man kan dømme efter de foreliggende Heliogravurer, der dog synes at være gjorte efter gode Exemplarer, er Snittet gjennemgaaende fladt og dødt, paa flere Steder endogsaa temmelig ujævnt og kejtet. Bedre synes de Signeter, han udførte til forskjellige Kardinaler, at have været; de bleve støbte i Aftrykket af en omhyggelig udført Model og derpaa cisellerede, medens Myntstemplerne bleve tilvejebragte ved Indhamring af Punsler, i hvilke Relieffet eller i de fleste Tilfælde kun Dele deraf vare skaarne; før Udarbejdelsen var Stemplets Staal selvfølgelig glødet blødt; efter Fuldendelsen hærdedes det. Nogle af sine Medailler udførte Cellini paa lignende Maade, andre støbte han, saaledes netop sit bedste Arbejde af denne Art, hvilket vel kan omtales i denne Sammenhæng, skjønt det stammer fra en senere Tid. Det er den berømte Medaille over Frants den første (Fig. 83), der paa den ene Side bærer Kongens karakterfuldt opfattede og prægtig modellerede Hoved, paa den anden Side en Rytter, som har lagt Fortuna under sin Hests

Fødder, samt Omskriften: *Fortunam virtute devicit.* og under Gruppen: *Benvenut.* o: »Ved sit Heltemod tvang han Lykken« og Mesterens Navn.

Som Myntmester i Rom havde Cellini gode Dage, holdt eget Værksted og sysselsatte adskillige Medhjælpere; heller ikke led han Mangel paa, hvad der synes at have været hans Livs Krydderi: Lejlighed til Klammerier og Slagsmaal. En Gang foretog han et Mordforsøg paa en Mand, der havde dræbt hans Broder, og blev straffet derfor af Paven med et »vredt Sideblik«, men da han senere lemlæstede en Uven med et Stenkast, og det gode Forhold til Paven ogsaa af andre Grunde var bleven rokket, fandt han det raadeligst at forlade Rom og gaa til Neapel. Her blev han dog kun kort Tid; han drog igjen til Rom og udsonede sig med Pave Clemens, og da denne døde 1534, kom han i stor Gunst hos hans Efterfølger Paul den tredje; denne kunde imidlertid ikke altid, hvorvel han saa'

Fig. 84. Frants I's Saltkar. (Kejserl. Skatkammer i Wien).

igjennem Fingre med hans Voldsomheder[1], skjærme ham mod hans Avindsmænd, og Cellini begav sig derfor til Florents, hvor han tjente Hertug Alexander den første som Myntmester og med kortere Afbrydelser levede omtrent halvandet Aar. Saa drog han atter til Rom og udførte dèr blandt andet det prægtige Bind — Guld og Ædelstene — til den Bønnebog, som Paven forærede Kejser Karl den femte under dennes Besøg; en stor Diamant, som Kejseren skjænkede Paven, fik han den Ære at indfatte og gjorde dette paa en ganske ejendommelig Maade: af renset Mastix, Terpentin, fin Olie og Lampesod sammensatte han en Masse, som han anbragte i Kassen under Stenen, der ved denne Behandling kom til at tage sig dobbelt glimrende ud. Snart derpaa søgte Cellini at faa Arbejde i Frankrig, men Rejsen der til faldt uheldig ud, og efter et kort Ophold vendte han tilbage

1. Da det blev ham meldt, at Cellini nylig havde slaaet en Mand ihjel, svarede han blot, at af saadanne Kunstnere som denne kunde man ikke forlange, ta de skulde føle sig bundne af de almindelige Love.

til Rom. Her ramte ham imidlertid en stor Ulykke: i 1538 blev han paa en vistnok falsk Anklage for Bedrageri sat fast og maatte tilbringe en lang og sørgelig Tid som Fange i Engelsborg. Da han endelig kom paa fri Fod igjen, var han bleven kjed af Opholdet i Rom og begav sig, efter dog først at have udført en Sølvkande med ophøjede Figurer samt enkelte andre Arbejder, for anden Gang til Frankrig (1540).

Denne Gang modtog Kong Frants den første ham med megen Venlighed og Anerkjendelse; ikke desto mindre saa' det en Tid ud til, at der kun vilde blive budt ham ringe Kaar ved det franske Hof, og først efter adskillige Fortrædeligheder opnaaede han en saadan Aarpenge og saadanne Bestillinger, at han troede at kunne være tilfreds dermed. Foreløbig fik han Ordre til at modellere tolv mandshøje Statuer af Olympens Guder og Gudinder; de skulde, udførte i Sølv, staa som Kandelaberholdere omkring Kongens Bord. Fire af dem fik han færdige i lille Model og tre i stor, men kun én — Jupiter — blev udført efter Bestemmelsen. Denne fuldendte han, ligesom han plejede, hvor Talen var om smaa Figurer, ved Drivning paa fri Haand, selvfølgelig dog saaledes, at Statuens enkelt Ledemod blev dannede Stykke for Stykke og derpaa sammenloddede; til Slutning anbragtes en Mængde Forgyldning, hvortil der brugtes en Amalgam af én Del Guld til knap otte Dele Kviksølv. Denne Statue existerer ikke mere; derimod er bevaret et mindre Kunstværk fra omtrent samme Tid, det berømte »Frants den førstes Saltkar«, der nu findes i det kejserlige Skatkammer i Wien (Fig. 84). Voxmodellen dertil havde Cellini udført allerede før sin anden Rejse til Frankrig; nu forlangte Kongen det fuldendt i ædlere Stoffer og anviste Kunstneren tusend Guldgylden til Materiale. »Saltkarret« — egentlig en Slags Bordopsats med Kar til Salt og Peber — blev afleveret i 1543; det staar nu som det interessanteste af alle authentiske Værker af Cellini og tillige som en af den hele Renaissancetids betydeligste kunstindustrielle Frembringelser.

Fig. 85. Sølvkande. (Palazzo Coccapani i Modena).

Vi skulle betragte Kunstværket, i det vi lade Øjet følge dets Former neden fra op efter. Basis, hvis Grundrids er en Oval af noget mere langstrakt Skikkelse, end Træsnittet synes at antyde, er af Ibenholt; over en rundt om den løbende Hulkele er lagt en Guldplade, dreven med billedlige Fremstillinger: otte Nicher; i de fire største ses Helfigurer — Morgen, Nat, Dag og Aften —; i de andre, der vexle med hine, Billeder af de fire Hovedvinde (Overkroppe); mellem disse ses emblematiske Ornamenter, sigtende

til Krig, Agerdyrkning, Søfart, Kunst o. s. v. Resten af Kunstværket er af Guld med Emaille. Leddet oven paa den guldklædte Ibenholts Basis fremstiller til den ene Side Havet med dets Bølger og dets Søuhyrer, til den anden den blomstersmykte Jord; derover se vi saa Arbejdets to Hovedfigurer, Havguden Poseidon og Jordens Gudinde Kybele. Ved Poseidons Side staar Saltkarret, der er formet som en Baad; hos Kybele er anbragt et Peberkar i Skikkelse af et ionisk Tempel. Begge Karrene ere rigt udstyrede med Dyre- og Planteornamentik. Hvad Arbejdets Komposition angaar, kan der være adskilligt at indvende, først og frem-

Fig. 86. Sølvfad med en Flamme i Midten (opr. i Familien Grimaldis Eje, nu i Baron Pepolis Saml. i Trapani).

mest, at Proportionerne ikke ere heldige: de to Hovedfigurer ere alt for store i Forhold til det hele. Dernæst føler man sig ubehagelig berørt af Poseidons og især af Kybeles stærkt tilbagelænede Stilling; saadan kan intet menneskeformet Væsen i Længden holde ud at sidde. Og endelig er der ved Siden af mange glimrende Enkeltheder i Modelleringen — meget af det nøgne er saaledes gjort med overordentlig fin Følelse for det organiske Liv — ogsaa et og andet at anke paa i saa Henseende. Den kvindelige Figur frembyder ikke faa døde Punkter, Hovedet er uden Interesse, og Halsen afskyelig lang;

at det »ioniske« Tempel, paa hvis Tag en kvindelig Figur er anbragt, frembyder adskillige Meningsløsheder, har jo ogsaa sin Betydning. Men i technisk Henseende — som Guldsmedarbejde — er »Saltkarret« et vistnok uangribeligt Mesterværk. Det er tvivlsomt, om der har levet nogen anden Techniker, som har turdet binde an med den Opgave at drive Figurer af saadanne Dimensioner som Saltkarrets op af én Plade og kunnet løse den til en lignende Fuldkommenhed; faa emaillerede Metalarbejder kunne maale sig med Cellinis Storværk i Farvepragt; det grønne Jordsmon med de spraglede Blomster, de røde, blaa og brune Farver i Poseidons Diadem, i det Klæde, hvorpaa Tempelfiguren hviler, og i de rent ornamentale Led virke sammen med en lige saa mild som ren og kraftig Harmoni.

Cellini skaffede sig under sit Ophold i Frankrig adskillige Fjender og Misundere, der lagde ham Vanskeligheder i Vejen; ikke desto mindre fik han i denne Periode af sit Liv udført mange Værker foruden Saltkarret og den tidligere nævnte Medaille med Frants den førstes Portræt; nævnes kan saaledes det store Broncerelief »Fontainebleaus Kildenymfe« (s. Fig. 80), en ganske kvikt anlagt, men mærkværdig slet proportioneret og næppe udmærket modelleret Figur; af kunstindustrielle Arbejder fik han ogsaa fuldendt en Del. I Sommeren 1545 rejste han imidlertid igjen til Florents, hvor Hertug Cosimo den første modtog ham venlig og gav ham adskilligt at bestille. Som Hovedværket fra denne Tid nævner han selv sin Broncestatue af Perseus, der staar i Loggia dei Lanzi. Den var færdig i 1550 og fremstiller Heroen, holdende Sværdet i den sænkede højre, medens han i den venstre Haand løfter det afhuggede Hoved af Medusa, paa hvis Krop han træder; i den høje, rigt ornerede Piedestals Nicher staa smaa, nydelig udførte Gudebilleder. I technisk Henseende er Arbejdet fortrinligt, men noget synderlig genialt Kunstværk er det ikke; lige saa lidt synes hans andre store plastiske Frembringelser — flere Marmorfigurer, deriblandt et Crucifix i Escorial — at kunne betegnes som fremragende Kunstværker. Af hans Broncebuster er i det mindste den, der forestiller Hertug Cosimo (Museo nazionale i Florents) udmærket ved livfuld Opfattelse og ægte plastisk Holdning.

Under sit Ophold ved Hertug Cosimos Hof synes Cellini at have tabt en Del af Interessen for sin egentlige Specialitet, det kunstfuldendte Guldsmedarbejde, og væsentlig at have stræbt at vinde Lavrbær som Billedhugger i stor Stil; desuagtet stammer dog vistnok en ikke ringe Del af hans Pragtkar fra denne Tid. Vi bringe et Par Afbildninger (Fig. 85, 86) uden dog at ville paatage os noget Ansvar for, at de virkelig gjengive Værker af Cellini; hvad man kan indestaa for, er kun, at de gaa under hans Navn, ere udførte i hans Aand og Stil og ere ypperlige Prøver paa hans Tids Kunstindustri [1]. Hvad der volder Bruddet mellem Cellini og Hertug Cosimo, er dels vel hans egen urolige og stridbare Natur, dels den Omstændighed, at Hertugen ikke vil betale ham ordentlig. Om hans Levnetsløbs sidste Aar véd man for øvrigt forholdsvis lidt; i 1558 lod han sig præstevie, men han blev allerede to Aar senere løst fra sine gejstlige Forpligtelser for at kunne gifte sig og faa nogle af sine Børn legitimerede. Selvbiografien slutter med Aaret 1562; den taler i sine sidste Afsnit ikke meget om Kunstnerens Virksomhed, saa det er fra andre Kilder, vi vide, at han blev ved at arbejde næsten til sin Død, der indtraf den 13. Februar 1571.

Der gives vel faa fremragende Kunstnere, om hvem der i Tidernes Løb er fældet saa forskjellige Domme som over Cellini; snart er han betegnet som en i alle Henseender uovertræffelig Mester, der kun af *den* Grund kan undgaa at nævnes som en af den store Plastiks ypperste, at hans smaa Arbejder ere saa meget vidunderligere end de kolossale, at

1. Den ovenfor Side 45 afbildede Kande Fig. 29 er bleven tillagt Cellini (s. Anm. paa S. 50), og Oldnord. Museum ejer et i Jern drevet og med Guld indlagt prægtigt Skjold, om hvilket det i sin Tid hed: »Det antages drevet af Cellini« (P. R. Hinnerup: Haandbog for Juvelerere, 1839). Red.

de sætte disse i Skygge; snart kaldes han et anden Rangs Talent, som man nu knapt vilde ænse, hvis han ikke havde været en Mester i den Kunst at prale. Sandheden ligger vistnok her som saa ofte i Midten. Cellini var for det første en Kunsthaandværker af første Rang; hans Opfindsomhed og hans Dygtighed paa alle Metaltechnikens Omraader satte ham i Stand til at løse saa at sige enhver om end nok saa vanskelig Opgave, der kunde beherskes i Kraft af manuel Færdighed. Hertil kom, at han var en Mand ikke blot med særdeles udmærket Smag, men ogsaa med en saa stærk Fantasi, at det derved blev ham muligt, delvis paa Grundlag af Antiken, at skabe en ny eller dog at gjenføde en ornamental Stil, der vel kan siges til en vis Grad at gaa sammen med det bedste af, hvad Renaissancetidens store Mestere og Billedhuggere have ydet i deres Fag. At hans Forsøg paa

Fig. 87. Amazonfad af ciceleret Staal. Udført c. 1850 af Franskmanden *Vechté* for et engelsk Firma, nu i Potsdam.

at gjenoplive den antike Stil ikke fuldt ud lykkedes, er sikkert nok; men her deler han jo Skjæbne med alle Renaissanceplastikerne, hvis Værker i det sextende Aarhundrede jævnlig blive forvexlede med Antiker, medens vore Dage aldrig kunne gjøre sig skyldige i en saadan Fejltagelse. Vi finde Overdrivelse og Manér i hans Arbejder, ikke mindst i Figurerne; men ogsaa her gaar det ikke ham værre, end de fleste af Michelangelos yngre samtidige og Efterfølgere. Alle bleve de imponerede af den store Mesters Kraft og Lidenskab, alle bleve de paavirkede, alle vilde de efterligne ham. Men saa gik det dem mere eller mindre nøjagtig som den, der med Trælodder vil efterligne de Bevægelser, den virkelig »stærke Mand« foretager med Jærnvægtene: formaliter komme Bevægelserne saa nogenlunde frem, men Tilskueren ser eller har i alt Fald paa Følelsen, at den sande,

oprindelige Kraft mangler. Cellini kjender Manéren, kan Melodien, men han synger den ikke i den rette Toneart; nærmest kommer han den, hvor han er nær ved ligefrem at kopiere, som i »Dagstiderne« paa Saltkarret, hvor han slutter sig saa nær til Figurerne fra Michel Angelos Medicæergrave.

Paa Eftertidens Kunstindustri fik Cellini stor Indflydelse, dels ved de Mønstre, han gav, dels ved sine Theorier — selvfølgelig mest paa den nærmeste, men ogsaa paa de fjærnere Slægter. Endnu den Dag i Dag efterligner man ham; en smuk Prøve paa, hvor nær en moderne Metalarbejder er kommen hans Stil, foreligger i det Kunstværk, vor sidste Afbildning (Fig. 87) gjengiver; det er solgt til Tydskland som et Arbejde af Cellini for 2000 Lstrl. Størst Betydning vil Benvenuto Cellini dog altid have som en for sin Tid i allerhøjeste Grad typisk Kunstnerskikkelse. Af hans efterladte Værker lære vi ham at kjende som en i enhver Henseende karakteristisk Renaissancemester — en saadan, hvis hele Stræben sigter mod ét Maal, det at lade Naturstudiet og Granskningen af Antiken gaa op i en højere Enhed, og som sidder inde med en manuel Færdighed, der er udviklet til Fuldkommenhed, men aldrig bliver mekanisk; der er Følelse i hvert Hammerslag, kunstnerisk Sans i hvert Strøg med Gravstikken. Og Levnetsbogen supplerer Billedet eller giver os ret egentlig et fuldstændigt Portræt af den store Renaissances fuldblodige Mester, rastløs som han er i sin Virken, stærk og styrløs i sine Lidenskaber, paa én Gang idealistisk-bigot og indtil Grænsen af Brutalitet sanselig, voldsom i sin Kjærlighed og dyrisk i sin Hævntørst. Der har levet ædlere og betydeligere Kunstnere end Cellini, men ingen enkelt iblandt dem fortæller os saa meget om Renaissancetidens egentlige Grundvæsen, som netop han; hvert Træk i hans Levnetsløb, hvert Blad i hans Bog er et Bidrag til Forstaaelse af, hvad der rørte sig i, og hvad der drev denne mærkelige Periodes fremragende Mænd.

Om Udstyrelsen af Værelserne paa nogle danske Slotte i den ældre Rokokotid.

Af Dr. phil. **P. Brock.**

Det vil ikke kunne benægtes, at Nutidens Værelser i det Hele taget ere udstyrede med en langt større Hygge og Komfort end Fortidens, og man behøver ikke at gaa synderlig langt tilbage i Tiden for at blive Forskjellen vaer; man sammenligne saaledes blot vor Tid med Begyndelsen af dette Aarhundrede, da den saakaldte Empirestil med sine lige Linier og sin ofte overdrevne Simpelhed var den fremherskende. Men selv i den Periode, som nærmest maa siges at danne Forbilledet for Nutiden, nemlig Rokokotiden, er Forholdet, ret beset, det samme; der var dengang i Virkeligheden, trods den tilsyneladende Pragt, en Ensformighed og Tarvelighed i Værelsernes Udstyrelse, som næppe vilde blive anset for hyggelig i vor Tid.

Naar vi saaledes efter de gamle Inventarier ville rekonstruere Værelserne paa Rosenborg, Frederiksborg og Fredensborg i den her omhandlede Periode, altsaa nærmest den sidste Halvdel af det syttende til noget ind i det attende Aarhundrede, ville vi finde, at største Delen af den Slags Møbler og det Udstyr, som bringer Afvexling og Liv i Nu-

tidens Værelser, savnes; man træffer ingen Sofaer, Chaiselonguer, Flugtstole, Gyngestole, Etagèrer, Blomsterborde, Fortepianoer, Bogskabe, forgyldte Gardinstænger, Portièrer, Gulvtæpper eller sligt, men det er stadig kun Borde, almindelige Stole, Gueridoner, »Tresurer« eller »Kontorer«, Spejle og »Skilderier«, der findes i alle Værelserne [1]. Bordene havde i Reglen firkantede, aflange Plader og drejede Fødder, der vare forbundne med Tvær-

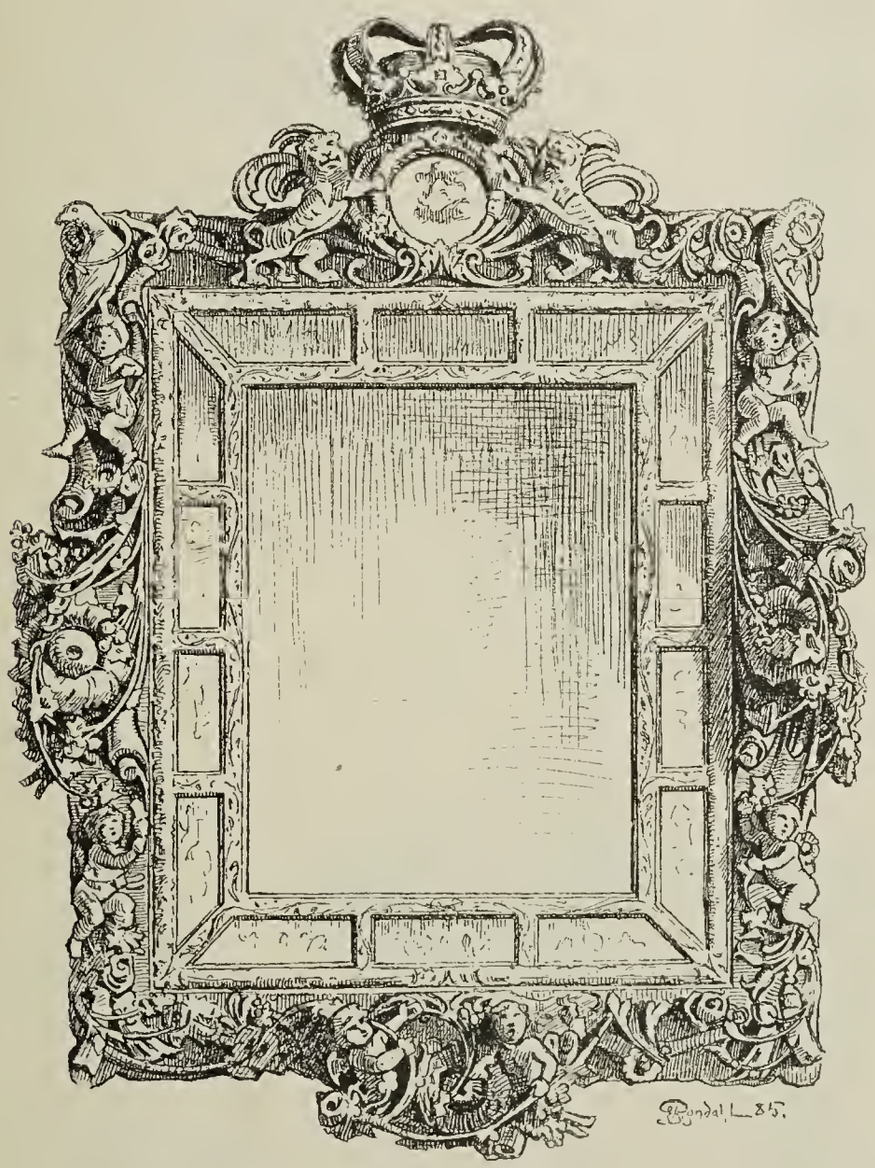


Fig. 88. Spejl med udskaaren Ramme. Glasset er $32^{3}/_{4}$" højt og $23^{1}/_{4}$" bredt. (Rosenborg).

stykker; Stolene vare højryggede, ofte forsynede med Arme, i Reglen med Krydsfod, og vare sædvanligvis betrukne paa Sæder og Rygstykker med Fløjl, Guldlæder eller broderede

1. Det er ikke uden Interesse hermed at sammenligne de af Dr. phil. *O. Nielsen* i hans »Kjøbenhavn paa Holbergs Tid« (1884) meddelte Inventarielister fra borgerlige Huse. Vi træffe her Borde og Gueridoner, Stole og Lænestole, Skabe og Spejle m. m., men ligesom paa Slottene ingen Sofaer. Naar der desuagtet i den nævnte Bog S. 90 (jfr. S. 88) er afbildet en Sofa, er dette formentlig en Tilfældighed, paa hvilken der Intet kan støttes, saa meget mere som det ikke oplyses, hvorfra den skriver sig. Billedet er i Strid med Bogens Text og burde derfor næppe have været medtaget, i alt Fald ikke uden nærmere Forklaring. Red.

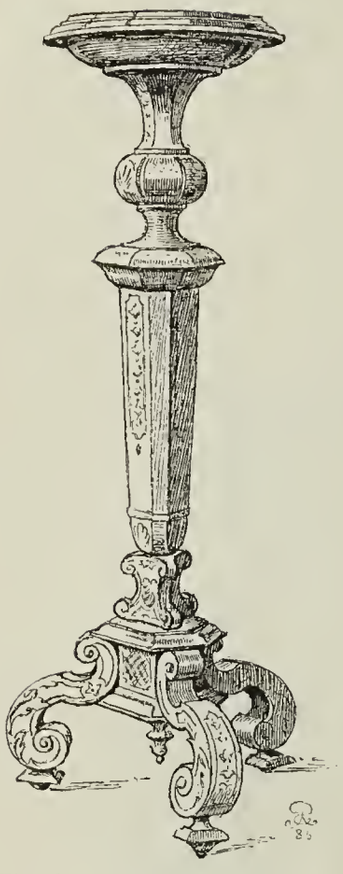


Fig. 89. Solvgueridon fra 1736. (Rosenborg)[1].

Stykker; til et Sæt Møbler af et Bord og nogle Stole hørte ufravigelig et Par Gueridoner, hvilke nærmest svare til Nutidens Stumtjenere. Skabene eller, som de dengang kaldtes, »Tresurer« (af det franske *trésor*) eller »Kontorer«, stode paa høje Fødder og indeholdt en Mængde smaa Skuffer, undertiden skjulte bag Fløjdøre.

Med Hensyn til Spejle var man af gode Grunde ikke synderlig forvænt; allerede naar Glasset havde en Udstrækning af en Alen i Højden og Breden, var Spejlet berettiget til Prædikatet »stort«. Rammerne vare ofte af Træ med en rig Udskjæring af Ornamenter i den herskende Stil og stærkt forgyldte, men man træffer dog ikke saa sjældent fra den Tid ogsaa Rammer, der danne lige Linier uden mindste Spor af Rokoko-Ornamenter. »Skilderierne«, hvorved forstodes oliemalede Billeder, fremstillede i Reglen bibelske, allegoriske eller mythologiske Scener. Foruden disse almindeligvis forekommende Møbler træffer man dog i nogle Værelser enkelte andre, f. Ex. indlagte eller lakerede (»laxerede«) Theborde med Porcelænssager paa og Skrivechatoller med Spejlglas i; i Frederik den Fjerdes Tid forekommer der endvidere store Taffeluhre i Form af Templer eller Altre med en rig Udsmykning i Rokokostil og med en Mængde skjulte Smaaskuffer i; derimod synes de senere saa almindelige,

Fig. 90. Jernkakkelovn fra 1729 med Fajanceoverdel. (Rosenborg).

1. I denne Gueridon findes hosstaaende Sølvmærker, der vise,

at den er gjort i Kjøbenhavn formentlig 1736. Prøvesølvmærket er nemlig fra dette Aar. *P. N. V. H.* er den daværende Guardeins Mærke, han hed Peter Nicolai von Haven; *F. O. W.* er Guldsmedens Mærke. Nogen Fortegnelse over Kjøbenhavns Guldsmede i 1736 har jeg ikke kunnet finde, men af en Fortegnelse fra 1742 ses det, at der den Gang har været 3 Guldsmede i Kjøbenhavn, hvis Efternavn begyndte med W: Floris Wilken, Jost Winther og en Werumb; hans Enke skriver sig 1742 »M. M. sal. Werumbs«. Hvis nu Werumb har haft et Forbogstav, der begyndte med O., kan Mærket være hans og læses: Fecit O. Werumb. Hvad det sidste Stempel betyder, vides ikke (Bomærke? Maanedsmærke?). Red.

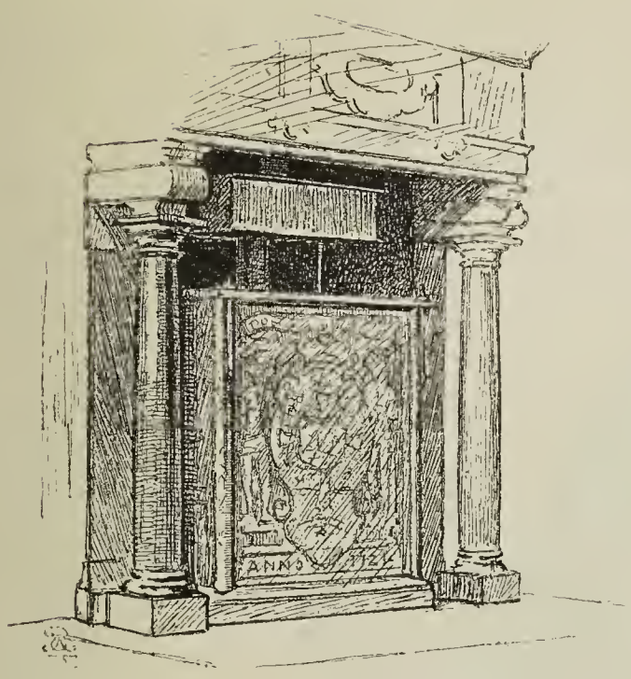


Fig. 91. Jernvindovn fra 1721 anbragt i Kaminen i Riddersalen paa Rosenborg.

buede Kommoder, som atter ere komne til Ære og Værdighed i vor Tid, dengang endnu ikke at have faaet Indpas.

Gulvene vare endnu i Begyndelsen af forrige Aarhundrede som oftest belagte med Fliser af gullandsk Sten eller Marmor, og det var først i Frederik den Fjerdes Tid, at Bræddegulve bleve indførte paa Rosenborg og paa Hørsholm. Gulvtæpper synes i Reglen ikke at have været benyttede; i det Mindste omtales de ikke i Inventarierne, og der er, saavidt vides, heller ikke opbevaret saadanne. Væggene havde som oftest en mørk Farve, idet de enten vare af Egetræ eller betrukne med vævede eller Guldlæders-Tapeter, rødt, grønt eller blaat »Makay«, og da man dengang ikke stillede saa store Fordringer til Belysningen som i vor Tid, der benytter Gas, Petroleum og elektrisk Lys, maa den Tids Værelser unægtelig have taget sig noget skumle og uhyggelige ud ved Lys. Saaledes nøjedes man paa Rosenborg i det store sydlige Værelse i Stueetagen, som i Inventarierne benævnes Kongens Gemak, og som er betrukket med mørkerøde Tapeter og har et temmelig mørkt Loft med Malerier i, med fire firearmede Lysekroner, og i det tilsvarende Værelse ved den nordlige Gavl, Dronningens Gemak, der almindelig er kjendt under Navnet Christian den Fjerdes Audientssal, og som har meget mørke Egetræs Vægge og Loft

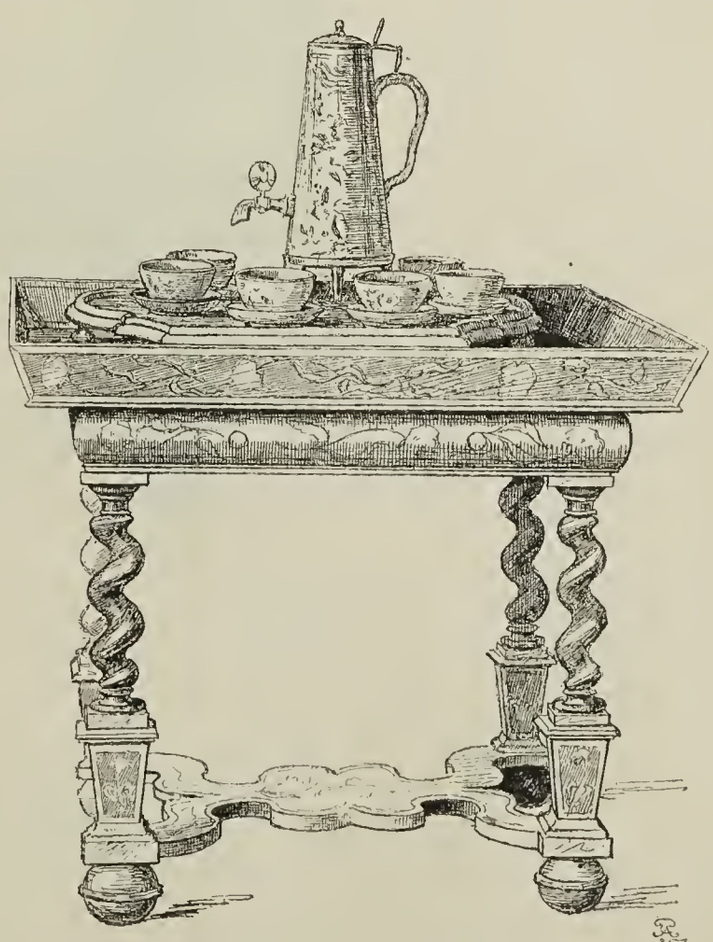


Fig. 92. Indlagt Thebord. De kinesiske Porcelænskopper ere forede med Sølv. (Rosenborg).

med Malerier i, med en ottearmet Krystal-Lysekrone; i Prindsessens Forgemak, der ligger i første Etage lige over Dronningens Gemak, og som har meget mørke Tapeter paa Væggene og et mørkt, panelet Træloft med Malerier i, hænger endnu den tolvarmede Bjergkrystals-Lysekrone, som i sin Tid, da Slottet endnu beboedes af Kongefamilien, har gjort Tjeneste der. Foruden Lysekronerne havde man dog i Reglen nogle en- eller toarmede, ofte med Spejlglas forsynede Lampetter til Hjælp, men kun i et ringe Antal.

Det Smukkeste ved Værelserne var utvivlsomt Kaminerne, der vare af Sandsten eller Marmor; til disse hørte der de saakaldte Brandryttere eller Brandjern, der altid omtales som staaende »i« (ikke foran) Skorstenen, og som benyttedes som en Slags Rist til Anbringelse af Brændestykkerne, der skulde opvarme Værelset; for at kunne udstraale Varmen vare Brandrytterne forsynede med store Metalkugler af forgyldt Messing eller Sølv, der opvarmedes af Kaminilden. Naar Kaminen ikke benyttedes, vare Ildtang og Ildskuffe henlagte paa Brandjernene. Endvidere hørte der til Kaminen en Skjærm, der som oftest var forsynet med Broderi, og som kunde skydes op og ned ad Stativet, der var anbragt i et Fodstykke. Paa den Aarstid, da Kaminen ikke benyttedes, var Aabningen gjerne tildækket med en Træskjærm, som sædvanligvis var forsynet med en paamalet perspektivisk Fremstilling. Paa Kamingesimsen var der i Reglen henstillet Prydelser af Krystal eller Porcelæn, og over Kaminen hang der et eller andet »Skilderi« eller et Spejl. Det smukke Syn af den blussende Kaminild, med hvilket der undertiden var forbundet Duften af vellugtende Brændsel, hvortil man bl. A. har fundet Spor ved Istandsættelsen af Kaminen i Dronningens lakerede Gemak eller det saakaldte Christian den Fjerdes Arbejdsværelse paaRosenborg, var imidlertid allerede dengang begyndt at blive en Sjældenhed, idet mange af Kaminerne netop paa den Tid bleve forsynede med stygge, klodsede Jernvindovne med Tromler (s. Fig. 91); disse vare ganske vist mere brændselsbesparende og udbredte vel ogsaa i Reglen en behageligere Varme i Værelserne, men de vare dog ogsaa engang imellem stædige og producerede Røg i Stedet for Varme. Undtagelsesvis blev der anbragt Stenovne eller Ovne med Fajance-Overdel, hvilke frembøde et smukkere Syn; en saadan, der i sin Tid har været paa Prindsens Palais, tidligere Vilhelm Edingers Gaard, hvor Christian den Sjette boede som Kronprinds, findes nu paa Rosenborg (s. Fig. 90); den er fra 1729 og bærer øverst en Vase med Kronprindsens Navnechiffer, et dobbelt C; af de almindeligere Jernkakkel-

Fig. 93. Udskaaren Stol med Gyldenlæders Betræk. Frederik IV's Tid. (Rosenborg).

ovne med Tromle er endnu en bevaret i Riddersalen sammesteds, hvor den blev anbragt i Aaret 1724 (s. Fig. 91); den er støbt i Laurvig 1721 og er paa Forsiden smykket med det fuldstændige danske Rigsvaaben, holdt af Vildmændene, samt med Frederik den Fjerdes Valgsprog; desuden findes i et af Værelserne i Direktørboligen sammesteds en mindre Jernkakkelovn af en tildels lignende Form, hvilken er prydet med Reliefportræter af Frederik den Fjerde og Anna Sophie Reventlau.

Hvad Vinduerne angaar, maa det erindres, at Ruderne naturligvis kun vare smaa i Sammenligning med Nutidens; forsaavidt de dengang endnu vare indfattede i Bly, maa der have hersket endel Træk ved dem, da Forsatsvinduer ikke kjendtes. Af Vinduesprydelser omtales kun »Vindueskurve«. Til Gardiner anvendtes hvidt Taft, Patula, hvidt Kattun »af det Slags, som kaldes Gaaseøje«, grønt eller rødt Rask; Længden af Gardinerne var gjerne en 4 à 5 Alen; de vare i Reglen forsynede med Kapper foroven og Fryndser omkring samt med Kvaste og Lidser til at trække op med; i andre Værelser havde man lignende Gardiner til at trække til Siden. Vor Tids forgyldte, iøjnefaldende Gardinstænger kjendtes ikke; Gardinerne vare simpelhen anbragte paa Jernstænger. Medens Nutidens Værelser i Reglen ere forsynede med større Fløjdøre, som ofte maaske optage altfor megen Væggeplads, vare Dørene dengang lave og smalle og sædvanligvis saa lidet iøjnefaldende som muligt; i Reglen vare de skjulte i Panelet eller af Tapeterne, hvorfor Portièrer naturligvis vare ukjendte.

Fig. 94. Lænestol med Frederik IV's Navnetræk. Rigt broderet Betræk. (Rosenborg).

Medens man i vor Tid er, eller i det Mindste burde være tilbøjelig til at benytte det bedste og luftigste eller i ethvert Tilfælde det næstbedste Værelse som Sovekammer, nøjedes man dengang ofte med det daarligste; saaledes tjente paa Rosenborg det mørke Værelse i Stueetagen bagved Havekabinettet, hvilket ikke er forsynet med Vinduer i Slottets Ydermur, men kun faaer sit sparsomme Lys paa anden Haand fra Trapperummet i det store Taarn og fra et lille »Aftrit«, som »Deres Majestæters Sovekammer«, og endnu i Christian den Syvendes Tid henstod her Frederik den Fjerdes og Dronning Louises med Himmel og Omhæng forsynede Seng; til Servanter og Toiletborde synes man ikke

at have trængt dengang. — Af det her Anførte vil det let ses, at den Periode, som vi her have havt for Øje, i ingensomhelst Henseende, end ikke paa de kongelige Slotte, har havt Noget forud for vor Tid med Hensyn til Hygge og Komfort i Værelsernes Udstyrelse, men at Prisen herfor ubetinget maa tilkjendes Nutiden.

Avktionen efter afd. Kammerherre J. F. Sick.

Fig. 95. Dansk (?) Porcellænsgruppe. (Sicks Avktion).

Tirsdag den 28. April begyndte Avktionen over Kammerherre Sicks Efterladenskaber i den Afdødes Ejendom Stormgade Nr. 11, og i de kun lave Stuer havde der ikke indfundet sig faa Lysthavende. I Forhold til de udenlandske Avktioner, hvor der gives Formuer for et enkelt Numer, og hvis Priser telegraferes Verden over, var det Hele meget beskedent, men dog vil det sikkert have sin Interesse for nærværende Tidsskrifts Læsere at faa Lidt at vide om den afholdte Avktion. Samlerinteressen har sin ejendommelige Betydning for Kunstindustriens Udvikling, og Kammerherre Sicks Navn er desuden særlig knyttet til den danske Kunstindustri ved hans ifjor udkomne lille Skrift *Notice sur les ouvrages en or et en argent dans le Nord.* Til en, forøvrigt mangelfuld og i flere Retninger mindre heldig Text har han knyttet en rig Samling Sølvmærker, som giver Bogen sin Fortjeneste. Det var ogsaa Sick, som i 1876 skrev et omhyggeligt Katalog til den righoldige Avktion efter Kammerherre Oberst F. C. Kaas.

Kammerherre *J. Fr. Sick* (f. 1815, † 1884) havde bevæget sig meget i diplomatiske Sendelser, lige fra han som Hofjunker var med i Gesandtskabet 1841 til Meklenburg-Strelitz i Anledning af daværende Kronprins Frederiks Formæling, til han i 1870 gik som Gesandt i overordentlig Mission til Hofferne i Yedo og Peking. Han havde rejst meget, og skjøndt hans Midler ikke vare store, bragte han altid Et eller Andet hjem med. Han havde Samlerinteresse. Et særligt Resultat fremkom, da han i Aarene 1853—57 havde været Ministerresident i Brüssel og Haag, han udgav nemlig i 1860 *Nogle Bidrag til Kristiern II's Historie under Landflygtigheden.* Af størst Betydning var imidlertid den rige Samling af japanesiske Gjenstande, som han i 1871 efter sin Hjemkomst fra de asiatiske Stormagter, udstillede i Kristian VII's Palæ paa Amalienborg. Sick benyttede Lejligheden, der den Gang frembød sig til at erhverve sjældne japanesiske Kunstgjenstande. I 1869 var Daimioernes Magt bleven brudt i Japan, en gjennemgribende Statsomvæltning havde berøvet dem deres Len og Regalier, og en Mængde gamle japanesiske Kostbarheder kastedes ud

paa Markedet. Sick skaffede en Del heraf til Danmark, hvad der navnlig kom vort etnografiske Museum tilgode.

Under disse Omstændigheder kan man forstaa, at en betydelig Skare Mennesker besøgte den Afdødes Hjem, da de Gjenstande, der skulde sælges, før Avktionen vare til Eftersyn, og skjøndt man strax saa, at han ikke havde ejet nogen efter bestemte Principer gjennemført Samling, var der mange enkelte Gjenstande, der fængslede Kjenderne, og den med gamle udskaarne Træpaneler smukt arrangerede Stue, som nedenfor er gjengiven (s. Fig. 98), vakte almindelig Opmærksomhed. Og saa begyndte Avktionen efter det desværre kun daarligt affattede Katalog. Sølvtøjet blev først solgt. Et Bæger med Laag og Kugleben (Nr. 54) gik i 10 Kr. 90 Øre Loddet og blev kjøbt af den østerrigske Gesandt Baron *von Frankenstein;* to saakaldte »antike« Skeer (Nr. 31 og 32) gik i 12 Kr. 10 Øre og 12 Kr. 20 Øre Loddet (Grosserer *Hirschsprung*), men højest gik det som Fig. 96 afbildede lille Sølvbæger (Nr. 50). Det blev betalt med 20 Kr. 50 Øre Loddet og blev kjøbt af

Fig. 96. Sølvbæger i Form af et Rhinskvinglas. (Sicks Avktion).

Fig. 97. Japanesisk Rogelsekar. (Sicks Avktion).

den bekjendte Kristiania-Samler, Kjøbmand *P. Simonsen*, hvis rige Samlinger sikkert ville være i Manges Erindring fra den af Industriforeningen og Foreningen »Fremtiden« 1879 her i Kjøbenhavn arrangerede kulturhistoriske Udstilling. Hr. Simonsen var mødt personlig, og han var ofte den, der gav de højeste Bud. Han kjøbte saaledes bl. A. et Par Wedgewood Thekopper, paa hvis indvendige Side der i sort Kontur saas et Portræt af Frederik VI (ikke som Kataloget siger Frederik V), det danske Vaaben og Hosebaandsordenens Insignier (Nr. 245; 23 Kr.), ligesom en Gruppe af saxisk Porcellæn (Nr. 252; 52 Kr.).

Hvad der i den keramiske Afdeling betaltes højest, var forøvrigt de danske Arbejder. En Flora-danica Tallerken gik i 15 Kr. (Nr. 263; Kjøbmand *Simonsen*), en Skaal af dansk Porcellæn i 100 Kr. (Nr. 277; Kammerherre *Cederfeldt de Simonsen*) og en koloreret Porcellænsgruppe i 300 Kr. (Nr. 253; Frøken *I. Suhr*). Om denne Gruppe (Fig. 95) har Kammerherre Sick efterladt følgende Notits: »En Dame i Jagtdragt, foran hende staar en Jæger, holdende skudte Fugle. Siges at skulle forestille Karoline Matilde og Struense«. Nogen Portrætlighed er der imidlertid ikke Tale om, og det turde

være mere end tvivlsomt, om Gruppen er fra den kgl. danske Porcellænsfabrik. De 3 Streger findes ikke paa den; men Sagnet vil, at det skal være blevet forbudt at anbringe Mærket, ligesom at Grupperne ikke kom i Handelen. Særlig skal det endnu fremhæves, at 2 Fajancetallerkener (Kongetallerkener) med Frederik V's Navneciffer i Blaat, men uden noget Mærke bag paa, gik i 34 Kr. Stykket (Nr. 285; Cand. jur. *A. Groothoff*)! Fire smaa venetianske Spejle, hvert med en Lampet til tre Lys og med Frederik IV's Navneciffer indbrændt paa Rammens Bagside gik i 82 Kr. Stykket (Nr. 473—476), Kjøbmand *Simonsen* kjøbte de to og Lensgreve *Danneskjold-Samsøe* de to. Murmester *J. Frohne* kjøbte foruden nogle andre Gjenstande Samlingens bedste rhinske Krus (Nr. 378; 42 Kr.).

Fig. 98. Fra Kammerherre Sicks Lejlighed. Værelset udimod Gaarden.

Da Avktionen naaede Katalogets »kinesiske« Kunstsager, der væsentligt vare japanesiske, meldte det etnografiske Museum sig som Kjøber, og det forøgede navnlig den Samling af gamle japanesiske Broncearbejder, som det tidligere havde erhvervet mellem de af Sick hjembragte Gjenstande. Museet kjøbte den som Fig. 97 afbildede Metalvase (Nr. 321; 310 Kr.), om hvilken de Sickske Notitser indeholde Følgende: »Et stort Røgelsekar af meget fin Bronce; paa Laaget den symbolske Løve; omkring Halsen Zodiakalkredsen, Karret hviler paa undertvungne Koreanere. Meget gammelt, særdeles skjønt, Yedo.« En anden af Museets Erhvervelser var et Broncestativ med fortræffelige Dragefigurer (Nr. 361; 280 Kr.), som Sick beskriver paa følgende Maade: »En stor Opsats; tvende Drager sammenslyngede bøje sig ned mod Vandet. Spor af Farve og Forgyldning. Udmærket smukt Arbejde (Jokohama). Overdelen [er] en Skaal til at bære en stor Blomsterpotte.« Kunstmaler *Karl*

Madsen kjøbte bl. A. en lille japanesisk Ler-Tepotte i Form af en Skildpadde (Nr. 402; 15 Kr.).

Vi vende os nu tilsidst til de udskaarne Paneler; de bleve kjøbt samlede af Grosserer *W. R. Rubow* (Nr. 337—344; 700 Kr.). Kun Fyldingerne og Karyatiderne ere gamle. Efter de Sickske Notitser skulle de være komne fra en fynsk Præstegaard, men de have næppe oprindelig alle siddet sammen. Dertil ere de for forskjellige i Indhold og Skæremaade. Af de 7 udskaarne Fyldinger have formentlig de 5 hørt sammen, de 3 af disse forestille: Orfevs, der spiller for Dyrene, Apollo og Marsyas samt Diana og Aktæon; — Kristus, der bærer sit Kors og en Kvindebortførelse ere sikkert andensteds fra. Paa Døren, der førte ind til Værelset, findes 2 Vaabener, Bogstaverne *M. O. R.* og *F. E. G.* samt Aarstallet 1558. Bogstaverne skulle læses *Movrits Olsen Ridder* og *Fru Eline Gøye*; Vaabnerne ere deres Slægtvaabner. Movrits Olsen var af Slægten Krognos. Døren, der er forsynet med et nyt Underparti, er funden i et under den Hørningske Stiftelse ved Randers hørende Udhus. Muligvis har den oprindelig siddet i et Pulpitur i Hørning Kirke; det er i alt Fald en Gisning af Arkitekt *F. Uldahl* i Randers, som er den, der fandt Døren.

C. N.

Mindre Meddelelser.

Onsdag den 6. Maj afholdtes der i *Kunstnerforeningen af 18. November* et talrigt besøgt Møde, paa hvilket der vedtoges en Udtalelse imod at lægge de ny Museumsbygninger i Rosenborg Have. En Adresse herom til Kirke- og Undervisningsministeriet fik en Mængde Underskrifter. Det vides, at detteMinisterium senere har forhandlet med Kjøbenhavns Magistrat om en anden Plads for Museerne, og i Begyndelsen af Juni Maaned nedsatte det en Komite til at forberede og lede en Konkurrence om Tegninger og Overslag til Museumsbygningerne bestaaende af *Kirke- og Undervisnings-Ministeren* (Formand), Museumsdirektørerne Baron *O. D. Rosenørn Lehn*, Kammerherre *J. J. A. Worsaae* og Etatsraad *L. Müller* samt Arkitekterne Etatsraaderne *J. D. Herholdt* og *F. Meldahl*, hvortil endnu kommer tre af Kunstakademiet valgte Medlemmer Etatsraad *Heinr. Hansen* og Professorerne *C. Peters* og *Vilh. Petersen*.

De af det tekniske Selskabs Skole for i Aar udsatte kunstindustrielle Opgaver fremkaldte kun 6 Besvarelser, der angaa 4 af Opgaverue; der uddeltes 5 Præmier. *Sølvmedalje* fik Bogbindersvend *H. P. Gjerding* (Chagrins Bogbind i Groliers Stil); *Hæderlig Omtale* fik: Gravør *V. Chr. F. Holck* (Tegning til et Bogbind), *Johan Chr. Johansen* (Tegninger til et Skakbord), Stenhuggersvend *H. Jensen* (Tegning med Gibsmodel til et Gravmonument over en Digter), Stenhugger *Anders Larsen* (et Marmormonumeut over en Landmand), de to Sidste erholdt desuden henholdsvis 25 Kr. og 100 Kr. som Bidrag til Dækning af Udgifterne ved deres Arbejder.

Blandt de mange nu existerende Reproduktionsmetoder paa Grundlag af Fotografi er i de senere Aar den, der praktiseres af det bekjendte og ansete Firma *Angerer & Göschl* i Wien fortrinsvis blevet benyttet herhjemme. Et Reproduktionsinstitut, der arbejder efter deu samme Metode, vil nu blive grundlagt i Kjøbenhavn. Xylograf *F. Hendriksen* har nemlig, efter Overenskomst med ovennævnte Firma, arbejdet i to Maaneder i deres Ateliers i Wien samt kjøbt Firmaets Patent for Danmark. Det ny Etablissement er endnu ikke fuldstændig i Orden, men nærværende Hefte af vort Tidsskrift indeholder dog en Del fotokemigrafiske Afbildniuger, der ere udførte der; Billedværket »Danmark« og »Illustreret Tidende« har bragt andre.

Af ny norsk og svensk kunstindustriel Litteratur skal her uævnes *O. Rygh*: Norske Oldsager (Kristiania), der er et fuldstændigt Pragtværk, *Hermann M. Schirmer*: Kristkirken i Nidaros (Kristiania) med flere Billeder og Planer, *Johan Bøgh*: Om Kunsthaandværket i den ældre og nyere Tid efter Vilh. Lübkes Das Kunsthandwerk (Bergen), *Joh. Bøttiger:* Bronsarbeten af Adrian de Fries i Sverge (Stockholm). Dene sidste Bog er af stor Interesse for danske Læsere; den godtgjør nemlig uomstodeligt, at Broncefigurerne til den store Brønd i Frederiksborg Slotsgaard, som Kristian IV lod den Pragske Kunstner *Adrian de Fries* udføre, bleve gjort til Bytte af Svenskerne i Krigen 1659; nu findes de paa Drottuingholm. Forfatteren oplyser i Forbigaaende ogsaa, at den Brønd, som Frederik II lod Nürn-

berg-Konstneren *Georg Labenwolf* udføre til Kronborg Slotsgaard, ligeledes førtes til Sverige, hvor 6 af dens Figurer blev smeltede 1702.

Blätter für Kunstgewerbe bringer i sit 4de og 5te Hefte en Artikel *Über Buch-Illustration*, hvori bl. A. Forholdet mellem Træsnittet og de fotografiske Ætsemetoder omhandles. Træsnittet synes at skulle blive fortrængt af disse, men, siger Forfatteren: »Kunsten kan ikke erstattes eller fortrænges af en Maskine, Fotografiet har ikke overflødiggjort Portrætmaleriet«, Træsnittet vil nok holde sig og endda maaske hæve sig, ti det vil blive fri for al Produktion, der skal være Godtkjøbsarbejde. Et andet Sted i Artiklen hedder det ganske snurrigt, at i Nutidens overvældende Produktion af Illustrationsværker er Forholdet mellem Forfatter og Tegner som mellem Klaverakkompagnementet og Koncert-Sangerinden, Billederne ere Hovedsagen. I tidligere Tider skulde Illustrationerne i en Bog hjælpe dem til Forstaaelse, der kun daarligt kunde læse, nu skulle de more dem, der ikke gide læse.

I Borga i Finland findes en Sølvkalk, der henføres til det 13de Aarhundrede, og hvis Forfærdigers Navn, *Sifridus*, er bevaret i en Indskrift paa den. I *Kunstgewerbeblatt* (I, Nr. 6, S. 97 flg.) har *Alexander Schnütgen* givet en Afbildning af Pokalen, som han tror at kunne bestemme som et Arbejde fra Byen Trier. Sifridus bliver altsaa en tysk Guldsmed. — I *Kunst und Gewerbe* (1885, 4. H., S. 110 flg.) giver Dr. *Marc Rosenberg* Oplysninger om det Nürnbergske Guldsmedemærke *F. H.* Han afbilder to af de hidtil kjendte 16 Arbejder med dette Mærke, og mener at kunne henføre dem til den nürnbergske Guldsmed *F. Hillebrant* (1580—1608). I det ovenfor nævnte Hefte af *Kunstgewerbeblatt* er endelig det den grevelige Familie *Brühl* tilhørende saakaldte Svane-Sølvservice omtalt og delvis afbildet. Det har sit Navn efter det stadigt gjentagne Svanemotiv; det er formentlig forarbejdet omtr. 1740.

I en Afhandling af *Wendelin Boeheim* (Repert. f. Kunstwissenseh. VIII, 2. H.) om Vaabensmedene i det 16de Aarhundrede meddeles det, at den augsburgske Harniskmager *Desiderius Colman* (f. 1470) en Tid formentlig stærkt har følt, at Kejser Karl V i ikke ringe Udstrækning benyttede *Negroli*-Familien i Majland — der nævnes en Filip, en Jakob og en Frans Negroli — og at Rivaliteten imellem dem kan paavises paa et pragtfuldt, drevet Skjold i Madrids Armeria. Det er fra 1552 og bærer Colmans Navn. En af de paa Skjoldet fremstillede Scener viser en stærk Tyr, der styrter imod tre bevæbnede Mænd, den ene af dem synker i Knæ, og paa det Skjold, han dækker sig med, staar *Negrol.* Den alderstegne Mester hoverer, som det synes, over sine Konkurrenter; hans Sejr har dog muligvis trods hans store Dygtighed væsentlig bestaaet i, at han levede længst. Datiden kjendte forøvrigt ikke faa fortrinlige tyske Harnisk- og Vaabensmede, der godt kunde tage Kampen op med Majlænderne, nævnes kan bl. A. Münehneren *Ambrosius Gemlich.*

I Marts-Heftet af *Gazette des beaux-arts* har *F. de Mély* meddelt en Artikel *Les origines de la majolique Française*, hvori han godtgjør, at der tilvirkedes Majolika i Frankrig længe før Palissy. Han paaviser, at Normannernes Erobring i det 11te Aarhundrede af Syditalien medførte, at Majolikaindustrien, der blev bekjendt i Italien i det 12te Aarhundrede, hurtig forplantede sig til Normandiet. *Jehan d'Harcourt* — hvis Familie faar Navnet *princes danois* — grundede omtr. 1290 i Molay-Baeon »la première manufaeture de terre émaillée de Normandie«. Afhandlingen er oplyst ved en Række Billeder, der gjengive navnlig Fliser og Murspidser fra normanniske Klostre og Borge.

L'union centrale des arts décoratifs har mod en aarlig Afgift af 1 (een) Fre. for 30 Aar overtaget den forhenværende *cour d'escompte* (Quai d'Orsay ved Seinen) med Forpligtelse til at anvende 3,500,000 Frc.s til Ruinens Omdannelse til et *Musée national des arts décoratifs.* Adgangen skal to Dage om Ugen være fri og de øvrige Dage koste 1 Fre. Efter de 30 Aars Forløb skal Museet bestyres af en af Staten udnævnt Direktor, under et Raad paa 14 Medlemmer, hvoraf Selskabet og Staten hver udnævner Halvdelen. Skulde Selskabet ophøre at existere før de 30 Aars Forløb, falder Bygningen med de deri værende Samlinger strax til Staten.

La chronique des arts omtaler i sit Nr. for 21. Februar Sèvres Forpligtelse til at gjøre den franske Offentlighed bekjendt med sine Opfindelser og Opdagelser. Artiklen billiger, at Direktor Lauth gjør Meddelelsen afhængig af en personlig Henvendelse til ham, ti det gjælder om saa længe som muligt at bevare de fundne nye Fremgangsmaader for Frankrig. I Længden kunne de naturligvis ikke holdes hemmelige for Udlandet, men det bør gjøres muligt for Frankrig at faa et Forspring i Fabrikationen.

Alfred Darcel, der er en bekjendt kunstindustriel Forfatter og tidligere forestod den franske Stats Gobelinsværerier, er udnævnt til Direktør for Cluny-Museet.

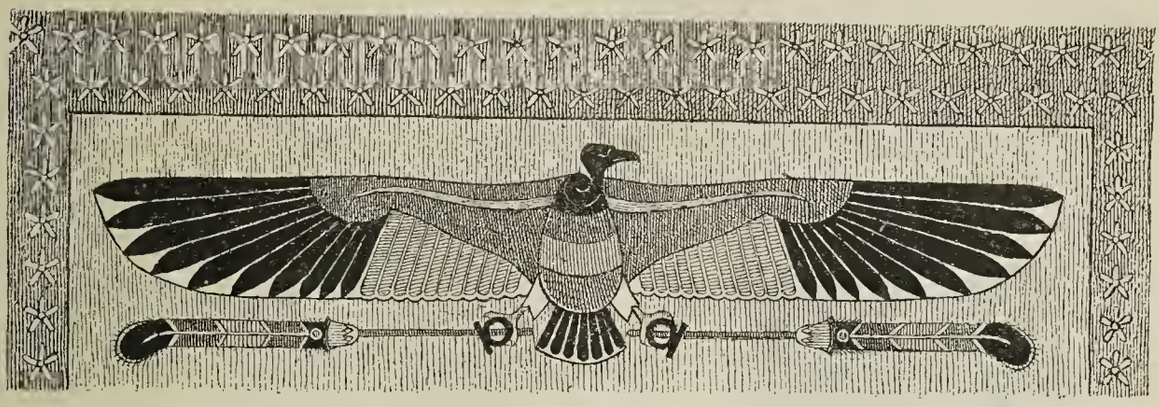


Fig. 99. Grib fra et Loftsmaleri. (Memphis).

Lidt om den decorative Kunst hos Ægypterne.

Af **P. Johansen.**

Trangen til Decoration ligger dybt i den menneskelige Natur; vi see den hos de ældste, de meest primitive Folkeslag fremtræde i Udsmykningen af deres Redskaber og Vaaben, i deres Tilbøielighed til at pynte sig med Fjer, med glimrende Stene og Metaller, i deres Tatoveringer. Det Land, hvor vi tidligst finde en høit udviklet decorativ Kunst, er Ægypten. Vistnok er Ornamentiken i og for sig ældre end Architecturen; dens første Foranledning og Objecter har sikkert været Redskaberne, som smykkedes med Udskjæring og Farver, flettede og vævede Stoffer, anvendte til Telte og Beklædning, Pottemagerarbeide. Men Architecturen har dog sikkert afgivet en væsentlig Betingelse for Udviklingen af den decorative Kunst. De ægyptiske Templers udstrakte eensformige Flader trængte til at brydes og oplives af en kraftig Decoration, og denne anvendtes da ogsaa i en saa udstrakt Maalestok, at hyppigt endog Søilernes Skafter og Capitæler vare bedækkede med Billeder, Indskrifter og ornamentale Mønstre og Figurer. Et andet Sted, foruden Templerne, hvor man finder en rig og derhos mærkværdig velbevaret Decoration, er Gravene. Aarsagen til den udstrakte Anvendelse af Decoration maa deels søges i en almindelig primitiv Forkjærlighed for Udsmykning, deels i Religionen, som bragte de symbolske Figurer og Hieroglyphindskrifterne til at spille saa stor en Rolle, og deels, for Gravenes Vedkommende, i Ægypternes særegne Forestillinger om Tilstanden efter Døden, som gjorde det til en Pligt for dem at gjøre Graven til et saa behageligt og Jordelivet saa ligt Opholdssted som muligt for den Afdøde.

Paa en vis Maade kan man gjerne sige, at ogsaa den egentlige Billedkunst i Ægypten var væsentlig decorativ; dog skulle vi ikke her indlade os paa nogen Fremstilling af dens Character og Udvikling, men blot bemærke med Hensyn til dens Function i decorativ Henseende, at den deels som malede Relieffer, deels som egentlige Malerier i Templerne bedækkede de store Vægflader med Fremstillinger af Guders og Kongers Bedrifter, blandede med forklarende Indskrifter, i Gravene fremstillede Scener af det daglige

Liv med al dets mangfoldige Virksomhed og i alle dets afvexlende Skikkelser. Denne Antydning maa være nok for Billedkunstens Vedkommende, det, som her interesserer os, er den decorative Kunst i snevrere Forstand, Ornamentiken.

Den ældste Deel af Ornamentiken er utvivlsomt de lineaire Mønstre. Først fremtræde blotte Sammenstillinger af Streger og Prikker, og dertil slutte sig visse Liniecombina-

Fig. 100. Netformet Mønster. Fra en Loftsdecoration.

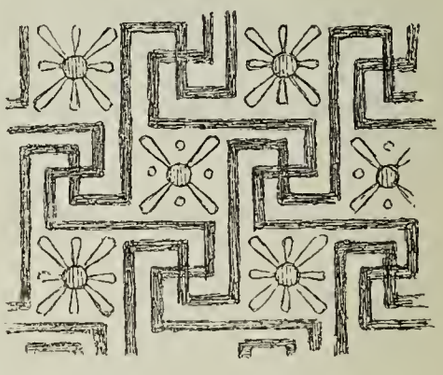


Fig. 101. Guillochis. Fra en Loftsdecoration i Gravene ved Theben

tioner, som maa ansees for oprindelige Forestillinger hos Mennesket, som Korset, Zigzaglinien og den deraf ved Afrunding af Vinklerne dannede Buelinie, Cirklen, Stjernen og maaske den snoede Linie, som dog snarere er tagen fra Stave, omvundne med Baand. Efterligninger af saadanne Stave spille en betydelig Rolle i den ægyptiske Decoration som Indfatning af Vægflader; Baandets Snoning er dog hyppigst angiven ved en under skarpe

Fig. 103. Mæander med fordoblet Sydplante (Theben).

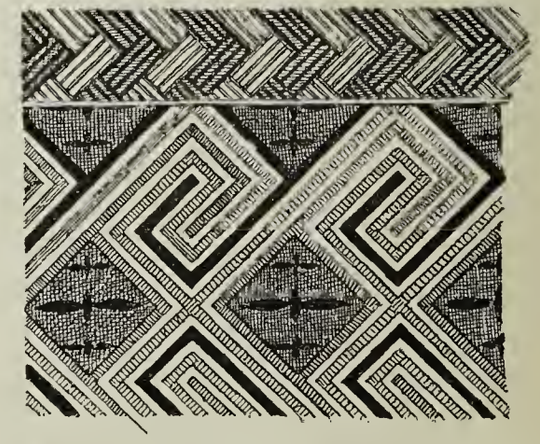


Fig. 102. Guillochis. Af en Loftsdecoration fra Theben.

Vinkler knækket og ikke ved en fortsat rundet Linie. Andre Mønstre hidrøre fra Efterligninger af flettede og tvundne Snore, fra knyttede Net (Fig. 100), fra flettede og vævede Stoffer. Disse sidste Mønstre med deres større Afvexling — ternede, stribede o. a. — have spillet en forholdsviis stor Rolle, især i den ældste Ornamentik. Saaledes føler man tydeligt denne Efterligning i de ældste Grave ved Memphis, idet man her kan see Væg-

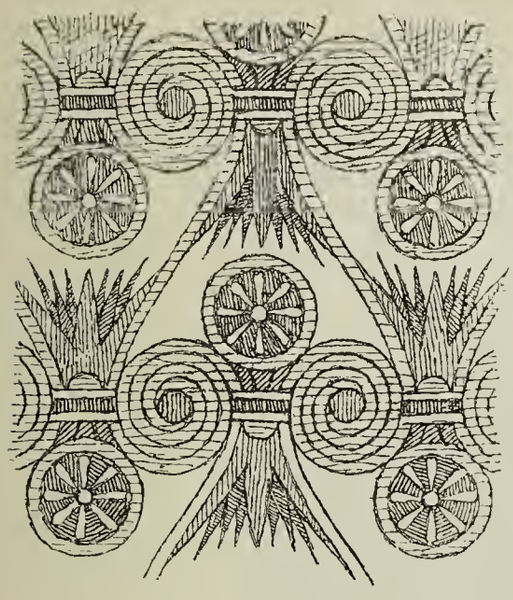


Fig. 104. Mæander med Lotusblomster (Gravene ved Theben).

decorationer, som ligefrem gaae ud paa at gjengive en med Tæpper betrukken Væg; endog de Snore, hvormed Tæpperne udspændtes i en Træramme, ere omhyggeligt medtagne. Oprindelsen til disse Motiver bliver her klar nok; man har i den ældste Tid boet i Telte og lette Træbygninger, hvor Tæpper og flettede Maatter maatte tjene først til egentlige Vægge og Skillerum, senere til Beklædning og Udsmykning af de raa Tømmer- og Mursteensvægge. Mønstrene i disse Maatter og Tæpper fremkomme ganske naturligt; man behøver blot at bruge Bast eller Traad af forskjellig Farve mellem hverandre for at komme saa at sige uforvarende til forskjellige Mønstre, hvoraf f. Ex. det ternede har været det simpleste og derfor rimeligviis ogsaa det tidligste.

For andre Linieornamenters Vedkommende er det mere usikkert at paavise Oprindelsen; især gjælder det om de saakaldte Guillochis (Fig. 101 og 102), Mæanderslyngningen (Fig. 103—106), Bølgeslyngningen og Spirallinien. Det er vanskeligt at afgjøre, om Guillochisen eller, som den jevnlig kaldes, à *la Grecque*, er afledet af Mæanderslyngningen, eller om det modsatte er Tilfældet[1]. For mit Vedkommende skulde jeg være tilbøjelig til at antage det første, om end den sidste Mening ogsaa er bleven opstillet. Et Slægtskab mellem disse Liniemønstre troer jeg i ethvert Tilfælde paa; det er jo let at see, at Guillochisen og Mæanderslyngningen begge indeholde den samme Liniebevægelse, blot med den Forskjel, at den ene dannes af en rundet Linie, den anden af en Linie, som er brudt under rette Vinkler. Men fra Mæanderslyngningen, og Bølgeslyngningen som en simplere Form for den (der vistnok kun forekommer paa Vaser), føres vi til Spiralen. Mæanderslyngningen er jo ikke andet end en Række forbundne Spiraler. Nu kunde man ganske vist herimod indvende, at Mæandren i den ægyptiske Ornamentik ikke, eller dog kun sjeldent, dannes af rigtige Spiraler. Man træffer nemlig ikke saa hyppigt en Mæander, som dannes af en enkelt Linie, men i Regelen dannes dens Voluter af flere Linier, som løbe sammen om en lille Cirkel eller Roset, og selv hvor Mæandren forekommer som dannet af en enkelt Linie, nemlig hvor den fungerer som Decoration af fortløbende smalle, architectoniske eller decorative Baand (Fig. 105), saa seer man dog ogsaa der stadig Voluten samle sig om en lille Cirkel. Jeg troer dog ikke, at man skal tillægge denne centrale Cirkel nogen væsentlig Betydning; den er neppe andet end en stiliseret Afslutning af Spiral-

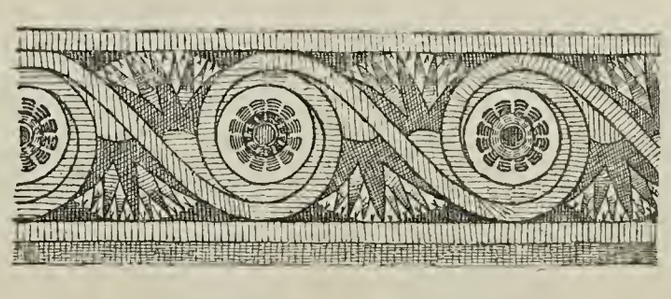


Fig. 105. Mæander med Lotusblomster (Theben).

1. Det er værd at mærke, at Mæandren forekommer som hieroglyphisk Tegn lige fra den ældste Tid *(Prisse d'Avennes: L'art égyptienne*, Text. p. 366).

liniens Volute, Udtrykket for en Trang til en fast bestemt Afslutning af denne ifølge sit Begreb uendelig Linie. Vi komme saaledes til Spirallinien som Udgangspunkt baade for Bølgeslyngningen, Mæandren og Guillochisen, og længere tilbage er det neppe muligt at naae. Maaskee er Spirallinien en oprindelig Linieforestilling hos Mennesket, muligviis staaer den ogsaa i Forbindelse med forskjellige Naturphænomener — man kunde saaledes tænke paa de skiveformige Snegle eller paa Slyngtraadene hos visse Planter — det er vanskeligt at udtale noget bestemt herom. Kun saameget er sikkert, at Spiralen forekommer i næsten alle, selv de meest primitive, Folkeslags Broncealder-Ornamentik.

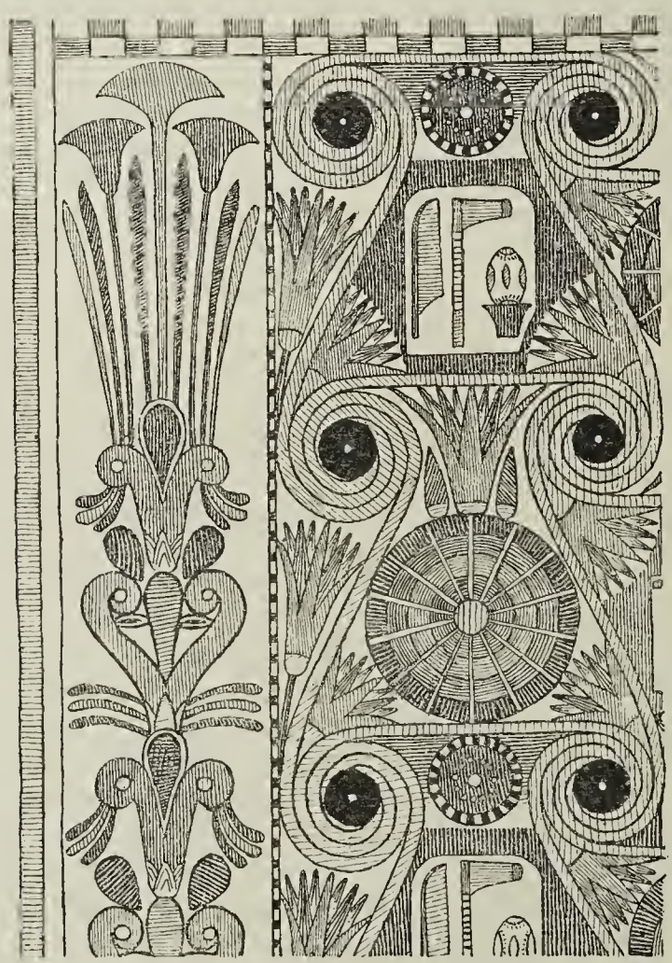


Fig. 106. Mæander med Lotusblomster (Theben).

Endnu skal blot som Forskjelligheder fra den senere græske Ornamentik fremhæves, at Guillochisen aldrig hos Ægypterne forekommer som Baanddecoration paa Architraver eller Friser eller som Kantning, og at Bølgeslyngningen ikke, som hos Grækerne, benyttedes til at betegne Vandets Bølgebevægelse; Ægypterne betegnede Vandet ved en Række lodret staaende Zigzaglinier.

Den hidtil omtalte Linieornamentik spiller ganske vist en betydelig Rolle i Ægypternes decorative Kunst, men det, som har givet denne sit eiendommelige Særpræg og ladet den faae en saa stor Betydning for Ornamentikens Udvikling i det hele taget, er

Indførelsen af Plantemotiver i Ornamentiken. Naar Begyndelsen hertil har fundet Sted, er det ikke muligt at afgjøre; kun vide vi, at det maa ligge langt tilbage, i den forhistoriske Tid, thi vi finde Plantemotiver endog paa de ældste Monumenter.

Grundformerne i Planteornamentiken ere væsentlig tre, nemlig Lotus, *nymphæa lotus* (Fig. 107, 109), som var Symbol for Nilen, Papyrus (Fig. 108, 110), som betegnede Nedreægypten, og Sydplanten (Fig. 108), saaledes kaldet, fordi den brugtes som Symbol for Øvreægypten; muligviis er den en stiliseret Omdannelse af Palmetræet [1]. Lotusblomsten minder stærkt om vor hvide Aakande eller Nøkkerose, Papyrusblomsten, som egentlig ikke er nogen enkelt Blomst men en Blomsterstand, en Skjærm, bæres af en høi trekantet Stængel, ved hvis Fod der voxer nogle lange, spidse Blade. De nævnte tre Planteformer danne Grundlaget for hele Planteornamentiken; vel forekommer der enkelte andre Planteformer, men uden at faae nogen saa indgribende Betydning. Man finder saaledes især Blomsterknopper, og derhos enkelte Frugter og Blomster, saaledes Korsblomster og stjerne- og rosetformede Blomster; dog er det tvivlsomt, om ikke disse have deres Oprindelse fra Liniemønstre, Kors og concentriske Cirkler, inddelte ved Diametre, hvilke Mønstre saa senere ere omdannede efter kjendte Planteformer.

Ægypterne have øiensynlig havt en meget levende Sands for Naturen; vi see det i deres skarpe og sympathetiske Iagttagelse ved Gjengivelsen af Dyr, ligesom vi overalt i deres billedlige Fremstillinger føle en høi Grad af Interesse og Smag for Blomster; strax paa de ældste Billeder seer man Blomsterkrandse brugte som Hovedsmykke, man seer store og prægtige Bouquetter bringes som Offre til Guderne eller som Gaver til Kongerne, fornemme Personer have hyppigt Blomster — især den vellugtende Lotus — eller Bouquetter i Hænderne, og unge Piger smykke deres Haar med Blomster. Denne Forkjærlighed for Blomster er det naturligviis, som har gjort, at visse Planter ere blevne helligede Guderne og derigjennem indførte i Symboliken; det er ogsaa den, som har ført til Planteornamentiken, men man tør dog neppe her gjøre Planternes symbolske og religieuse Betydning til Gjennemgangsled; ganske vist spiller den jevnligt en Rolle ved disse symbolske Planters decorative Anbringelse, men dette er dog snarest et senere indført Element. Ægypterne have holdt meget af Blomster, de have smykket sig selv dermed, ved festlige Leiligheder have de behængt deres Vægge med Krandse og Guirlander, maaskee have de endog, som nogle Forfattere [2] mene, ved religieuse Høitider heelt ombundet de firkantede Piller i deres ældste Templer med Blomster og afskaarne Planter. Hvor nær laae det da ikke for dem, ved Udsmykningen af deres Grave, det Sted, hvor deres Ornamentik, saavidt vi kjende den, er bleven rigest og tidligst udviklet, at efterligne denne Blomsterpynt. Og vi finde da ogsaa her Blomsterne hængende i Friser henad Væggene, jevnligt afvexlende med Knopper eller Frugter (Fig. 109), eller sammenstillede i høie Bouquetter (Fig. 106); derfra er Springet ikke stort til at bedække hele Flader med Blomster, og er det decorative Princip først givet, anvendes det selvfølgelig lige saa godt paa Loft som paa Væg. I den oprindelige Linieornamentik indskydes nu ogsaa Plantemotiverne, især Lotusblomsten paa mangfoldige Maader (Fig. 104—106). Som et ret eiendommeligt Exempel paa en saadan Forbindelse af Linear- og Plantemotiver hidsætte vi en Afbildning fra en Loftsdecoration (Fig. 111), hvor Papyrusblomster ved en spiralformig Udvikling og Sammenslyngning af deres Hjørner ere omdannede til et heelt mæanderagtigt Mønster.

Fordobling af en Planteform (Fig. 103), et Phænomen, som f. Ex. er meget al-

1. Om Sydplantens Oprindelse see Doc. Julius Lange i Oversigt over det kgl. danske Videnskabernes Selskabs Forhandlinger 1884.
2. Saaledes Owen Jones i »Grammatik der Ornamente« og Perrot & Chipiez i »Histoire de l'art dans l'antiquité, I, Égypte«.

mindeligt i den assyriske Kunst, forekommer kun undtagelsesviis hos Ægypterne. Paa Opløsning og Sønderlemmelse af et organisk sammenhængende Motiv findes vist saa godt som intet Exempel.

I den efterladte Tempelarchitectur have Planteformer ogsaa spillet en vis Rolle, nemlig ved Udviklingen af Søileformer. Især gjælder dette om Lotusblomsten (Fig. 107, 112) og Papyrusblomsten. En characteristisk Følge af denne Oprindelse er det, at Søilernes Skafter forneden smykkes med en Kreds af spidse Blade; man kommer uvilkaarlig til at tænke paa de Blade, som omgive Papyrusstængelens Fod. En anden Følge er den, at paa det af Papyrusblomsten afledede, saakaldte klokkeformede Capitæl, angives jævnligt ikke blot Papyrusblomstens Svøb ved en Kreds af Blade rundt om Capitælets Udspring, men op derfra hæver sig tidt en Række andre smaa Papyrusblomster og Sydplanter paa lange Stilke, undertiden afvexlende med andre slanke Ornamentmotiver. Denne Decoration

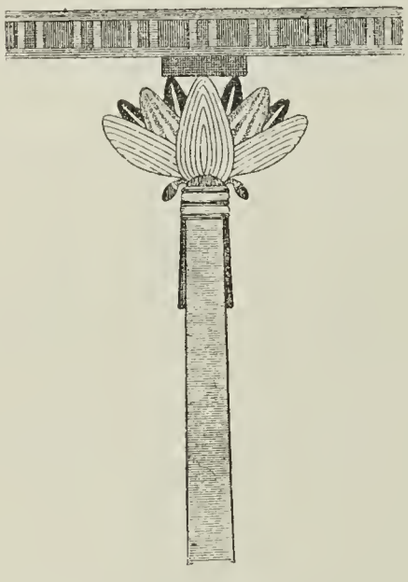


Fig. 107. Lotuscapitæl (fra en malet Vægdecoration).

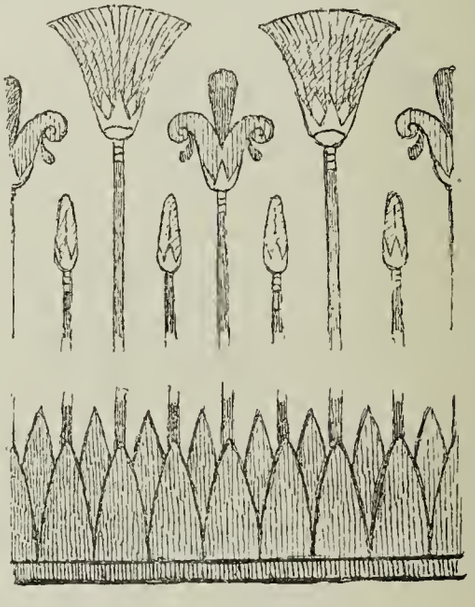


Fig. 108. Vægdecoration, Papyrus og Sydplanter.

er tydeligt nok fremkaldt ved Papyrusblomstens Natur som Skjærm, en Samling af enkelte tætstillede langstilkede Smaablomster.

Senere Søilecapitæler finder man ogsaa udmodellerede som dannede af en Bouquet af forskjellige Blomster.

Enkelte andre Planteformer ere rimeligviis indførte i Ornamentiken gjennem deres hieroglyphiske Betydning. Overhovedet staaer Hieroglyphskriften med sine billedagtige Skrifttegn paa Grændsen af Ornamentiken; man tør vel ikke sige, at Skrifttegnene, saaledes som det f. Ex. i Middelalderen blev Brug i den arabiske Kunst, benyttes reent decorativt, men Indskrifterne spille dog en vis Rolle som fladedækkende, og kortere Indskrifter, som Kongernes Navne o. lign., indfattede i den forlængede Form for Ringen, der betegner Evigheden (Fig 99; det er den Ring, Gribben holder i sine Kløer), faae ved denne Form et vist ornamentalt Præg og anvendes da ogsaa decorativt, saaledes f. Ex. afvexlende med Papyrusblomsterne paa de ovenfor nævnte klokkeformede Søilecapitæler. Andre Steder seer man en kort Indskrift indskudt i et egentligt Ornamentmønster og gjentagen deri med

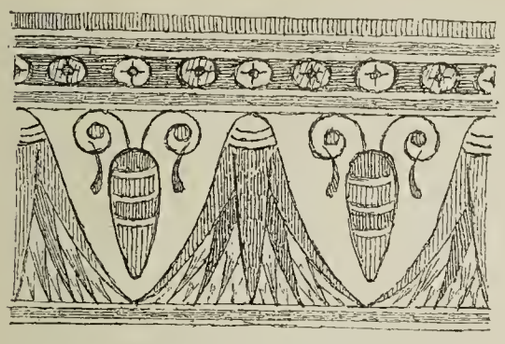


Fig. 109. Frise af Lotusblomster og Knopper (Theben).

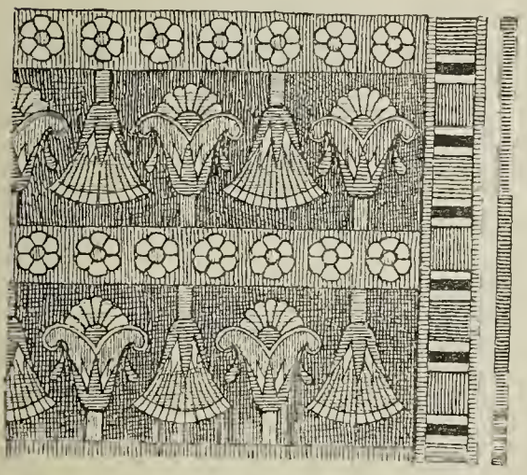


Fig. 110. Papyrus og Sydplanter af en Loftsdecoration (Gravene ved Theben).

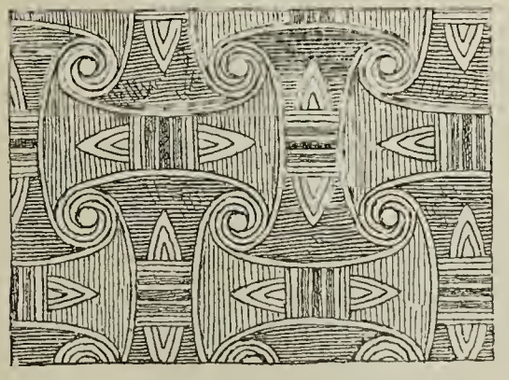


Fig. 111. Mæander med Papyrusblomster (Theben).

bestemte Mellemrum (Fig. 106). Væsentlig Betydning har ogsaa Hieroglyphskriften og den i Forbindelse dermed staaende religieuse Symbolik havt for Ornamentiken ved at tilføre denne forskjellige nye Motiver. Som saadanne kunne nævnes, foruden Strudsfjeren (Fig. 114), Brilleslangen, *urenæus,* (Fig. 113), oftest med Solskiven paa Hovedet, den anvendes overmaade meget i tætte Rækker til Gesimskroninger og paa anden Maade (Fig. 114); Scarabæen med de udbredte Vinger og Solskiven mellem Forbenene (Symbol paa Menneskets fortsatte Tilværelse), som kan indskydes med regelmæssige Mellemrum i ornamentale Mønstre (Fig. 115); den vingede Solskive, jevnligt flankeret af 2 Brilleslanger, som plejer at anbringes over Indgangsdøre (Fig. 116), og den flyvende Grib (Fig. 99) med Ringen og Strudsfjeren (Sejrens Symbol) i Kløerne; denne anbringes i lange Rækker som Decoration paa Templernes Loftsflader, idet Ægypterne ikke anvendte egentlige Billedfremstillinger der. Disse flyvende Gribbe paa blaa Grund imellem gyldne Stjerner have givet et ret stemningsfuldt og imponerende Indtryk af den natlige Himmel.

Som et sjeldnere Dyremotiv kan endnu nævnes Oxehovedet, indskudt i ornamentale Mønstre; det forekommer kun i en begrændset Tidsperiode, fra det 19de til det 20de Dynasti.

For at give et correct Indtryk af den ægyptiske Decorations Characteer, maa endnu fremhæves som et Hovedmoment, at den var absolut polychrom; selv sculpterede Ornamenter, selv billedagtige Fremstillinger i Relief dækkedes med Farver. Blotte Linie- eller Fladeornamenter kunde ikke tilfredsstille Ægypterne; Farverne maatte til for at udfylde Fladerne, for at give det hele Liv og Pragt. Som andre orientalske Folkeslag anvendte Ægypterne kun høie og rene Farver uden Overgange eller Aftoninger; men overalt ere Farverne stillede sammen med en saa fiin og sikker Smag, at man stedse møder den nobleste Farveharmoni, aldrig seer man grelle eller skri-

gende Sammenstillinger[1]. For at opnaa denne Harmoni i Farven satte Ægypterne sig i deres Ornamentik fuldstændigt ud over ethvert realistisk Hensyn til Tingenes Farve i Naturen; saaledes seer man f. Ex. den i Virkeligheden hvide eller let rosenfarvede Lotusblomst fremstillet med røde, grønne og blaa Blade i forskjellig Orden og Afvexling. At dette ikke skyldes Mangel paa Evne til at efterligne Naturen, fremgaaer af, at de f. Ex.

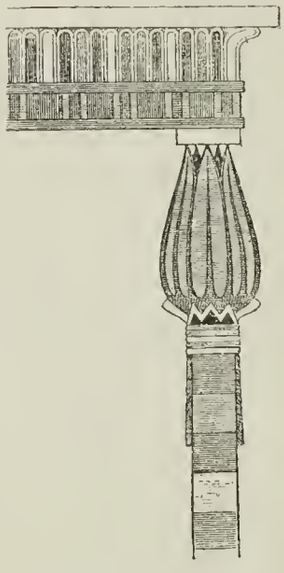


Fig. 112. Lukket Lotuscapitæl; fra en malet Vægdecoration.

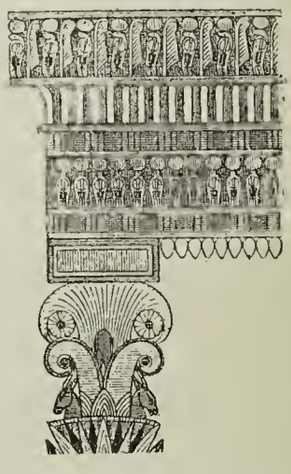


Fig. 114. Gesims med Brilleslanger, Strudsfjer og nedhængende Blomsterknopper; Capitælet Papyrus og Sydplanter (fra en malet Vægdecoration).

Fig. 113. Brilleslange (urenæus) med Evighedsringen.

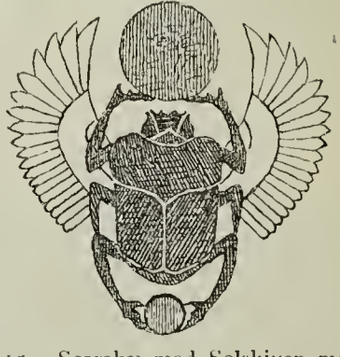


Fig. 115. Scarabæ med Solskiven mellem Forbenene.

forstode at imitere forskjellige Steenarter med skuffende Virkning. De Farver, som hyppigst anvendtes, vare høirødt, blaat, gult, grønt (i flere Variationer), brunt, hvidt og sort; violet forekommer undtagelsesviis, men maaskee kun som Rester af Underlaget for en For-

1. Som et mere almindelig bekjendt Exempel paa en lignende harmonisk Sammenstilling af høie Farver kan henvises til de pompeianske Vægdecorationer.

gyldning, hvoraf man i den egentlige Ornamentik nu ikke ellers finder noget Spor. At Ægypterne forøvrigt have forstaaet at forgylde, er sikkert, ligesom at de dertil have anvendt Bladguld. Man har fundet en Bog med saadanne Guldblade; de ligne ganske de nu brugelige, blot ere de lidt sværere.

For at forklare Ægypternes Forkjærlighed for høie og rene Farver hidsættes sluttelig et Par Citater af de meest ansete franske Forfattere paa dette Omraade.

»I Ægypten saavel som i Chaldæa og Assyrien, i Grækenland og Italien, kort i alle sydlige Lande maa Decorationens Mangefarvethed forklares ud fra selve Dagslysets Beskaffenhed og den Maade, hvorpaa det virker paa Synet. Jo mere intensivt Lyset er, desto mere ynder Øiet stærke og livlige Farver. Det maa blive Optikens Sag at forklare dette, for os er det nok, at Factum er ubestrideligt. Det er en gammel Erfaring, at jo mere man nærmer sig til Æquator, desto livligere, varmere og høiere Farver finder man paa Blomster, paa Fugles og Insecters Vinger; ogsaa Menneskenes Boliger, deres Redskaber og Klæder blive mere brogede, Farverne sættes dristigere op mod hverandre, uden Aftoninger eller Overgange. I det voldsomme Lys blændes Øjet og skjelner ikke Mellemtonerne; i det glødende, stadige Solskin ville Gjenstandene i Forgrunden, dersom de have en neutral Farve, ikke hæve sig frem mod Baggrunden, og Skyggerne blive ved den stærke Reflex mindre kraftige. I Ægypten vil i det fulde Dagslys en Søile, et rundt Taarn, en Kuppel neppe runde sig for vort Blik; de synes ganske flade. Polychromiens stærke og livlige Farver hjelpe derimod til at hæve en Bygning frem fra dens Omgivelser, til at holde de forskjellige Planer ude fra hverandre; paa en vis Maade bøde Farverne ogsaa paa den Utydelighed i Tegningen, som skyldes de klare Skygger; ved deres Modsætninger fremhæve de Hovedlinierne og de fremspringende Kanter; de faae Basreliefs og Ornamenter til at skille sig ud fra Murfladen. Paa Bygninger, som ere beskinnede af det blændende Lys i et Land, hvor Himlen altid er skyfri, er Polychromien da en Hjelp for Øiet; den giver det en tydeligere og lettere Opfattelse af en Bygnings Form og Inddeling. Ganske vist er Polychromien ikke noget eiendommeligt for Ægypten, men den er der bleven anvendt tidligere, mere vedholdende og efter en mere udstrakt Maalestok end hos noget andet Folk, den er der med størst Energi ført ud i sine yderste Conseqvenser.« (Chipiez & Perrot l. c. p. 123—5).

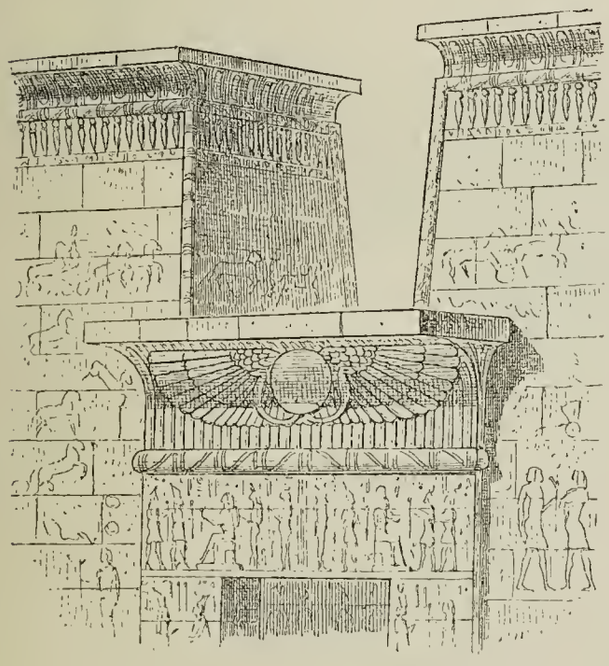


Fig. 116. Parti fra Porten i Luxor.

»Man maa ikke undre sig over, at Himlen og Lyset, som er saa forskjelligt i Orienten og i Occidenten, har givet Menneskene i disse Lande en forskjellig Opfattelse af Farverne. I Orienten har man bestandig anvendt de høieste Farver; i Europa har man lidt efter lidt vænnet sig til at foretrække de blandede og bløde Farvetoner i alle deres

deres fineste Overgange. Under en brændende Sol skiller Øiets Indtryk sig bestemt i 2 Dele: det stærke straalende Lys og Skyggen, som bryder det, og denne Modsætning afspeiler sig ubevidst i Menneskenes Værker. Rødt, gult, grønt, blaat, sort og hvidt viser sig hver for sig i rene Toner. I de Lande derimod, hvis Lys hverken er saa reent eller saa stærkt, hvor Skyerne hyppigt formørke det og næsten uafladelig forandre det, der vænner Øiet sig til de mangfoldige Mellemtoner, som afvexlende virke trættende og velgjørende paa det, og der ønsker man at gjenfinde dem i Kunsten.« (Prisse d'Avennes l. c. p. 296).

Fig. 117. Høg af Guld. Naturlig Størrelse.

Brev fra en Bogelsker.

Af **Carl Elberling.**

Kjære Ven! Af dit Brev seer jeg, at Du endnu ikke har glemt hvad vi talte om, da vi sidst traf sammen i Bogladen og saae paa de mange nye Bøger i »de dertil componerede Bind«; Du kan ikke forstaae min Uvillie mod disse Bind, og Du troer, at det kun er en af mine Særheder. Jeg husker ret godt, hvad jeg sagde, og jeg skal villig indrømme, at naar jeg brugte saa skarpe Udtryk, kom det tildeels deraf, at Du modsagde mig; jeg vil nu hverken gjentage eller forsvare mine Ord, men det er kun det overdrevne deri, som jeg tager tilbage: min egentlige Mening deles af mange Bogelskere, og der er sagtens adskillige, som kunde forsvare den bedre end jeg. Og det er saa langt fra, at jeg ved mine Udtalelser vilde forulempe Bogbinderne, at jeg tvertimod har mere Interesse for dem og deres Haandværk end de allerfleste Mennesker hertillands.

De componerede Bind ere naturligviis ikke af dansk Opfindelse. I England har det længe været Skik, at nye Bøger kom i Handelen cartonnerede; siden blev Pappen be-

klædt med Shirting, og Titlen var trykt paa en hvid Seddel, der blev klæbet paa Bogens Ryg; men efterhaanden blev Rygtitlen forgyldt, og Bogens Sider prydede med Blindtryk, og saaledes ere vel de fleste engelske Bøger udstyrede, som nu komme hertil. Dog seer man ogsaa tidt Shirtingsbind med store, plumpe Ornamenter af forskjellig Farve, og man seer Bind med allehaande »Compositioner«, der ofte ere saa indviklede, at det vilde blive temmelig vidtløftigt at beskrive dem. Forleden faldt en Bog om China mig i Hænderne: paa Bindet seer man tre smaa Chinesere, der lade forskjelligtformede Drager flyve; Chineserne staae paa Forsiden af Bindet, Dragerne paa Bagsiden, og Snorene løbe paa skraa over Bogens Ryg. Dette er vistnok ikke smukt, men det seer dog ganske morsomt ud; andre af de engelske Bind synes mig derimod kun at være bizarre. See f. Ex. det grønne Bind om *W. H. Gilder's* »Ice-Pack and Tundra«, London 1883: over et nordisk Landskab med Figurer, trykt med sort Farve, staaer Bogens Titel med Guldbogstaver; i Luften svære store hvide Sneeflokker, Landskabet er tildeels dækket af Snee, og paa Oversiden af Bogstaverne i Titlen ligger ogsaa et Lag af hvid Snee.

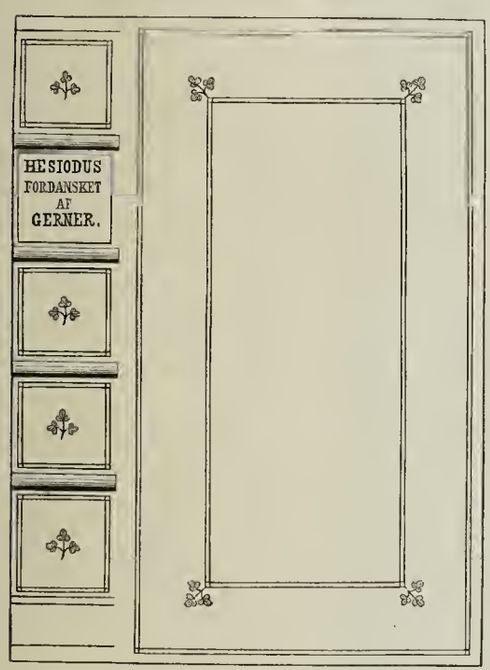


Fig. 118. Bind i lysebruunt Kalveskind med Blindtryk (moderne).
Orig. $5^1/_2$ Tom. høi, 3 Tom. bred.

Det er sandsynligt, at de componerede Bind ere komne til os fra Tydskland, men der er neppe nogen Tvivl om, at deres oprindelige Forbillede hører hjemme i England. Der er imidlertid en stor Forskjel i Maaden, hvorpaa Bøgerne behandles der og her. I England betragtes disse Shirtingsbind nemlig kun som stive Omslag, og derfor ere Bøgerne oftest ubeskaarne; Charakteren af Omslag viser sig ogsaa deri, at man paa Bogens Ryg næsten altid kan læse Forlæggerens Navn og ofte Bogladeprisen. Anvendte paa denne Maade ere disse Bind aldeles fortræffelige; thi de taale selvfølgelig langt mere Slid end løse Omslag, de hindre, at Bladene blive krøllede og forkrammede paa Hjørnerne, og skilles Bogen endelig ad, have Arkene ingen Skade taget; men jeg troer ikke, at nogen Englænder kalder en saadan Bog indbunden. Hos os derimod betragtes disse Shirtingsbind ikke blot som virkelige, endelige Bind, men endog som Pragtbind, saa at man ofte forsyner Bøgerne med Guldsnit. Og saa maa man virkelig sige, at det er en tarvelig Luxus. Det forstaaer sig af sig selv, at disse Bind kunne gjøres bedre og daarligere, men egentlig gode blive de vist aldrig. Bogbinderen maa som oftest gjøre et heelt Parti færdigt i største Hast, og naar han faaer de sidste Ark fra Bogtrykkeren, ere de maaskee neppe tørre, saa at han ikke tør valse dem; et andet Bind tilpasses om Bogen, men her skal Bogen indpasses i det færdige Bind, og derfor vil man ofte finde, at Bindet ikke slutter nøie til Bogen, enten i Ryggen eller i Falsen. Naar nu hertil kommer, at Bogen og Bindet ere forbundne paa en Maade, der er mindre betryggende end den, som anvendes ved et godt Bind, der gjøres om Bogen, og at Ryggen kun er spinkel, saa kan man let forstaae, at det hele ikke bliver solidt, og at Bogen efter nogen Brug ganske taber sin Form.

Hvad disse Binds Forhold til Skjønheden angaaer, har det naturligviis ikke været

min Mening, at de alle ere lige grimme. De heldigste forekomme de mig at være, der kun vise Ornamenter, i hvilke man stundom har efterlignet smukke franske Mønstre fra det 16de og 17de Aarhundrede; men de ere vel heller ikke, hvad man ret egentlig kalder componerede Bind, thi af et saadant forlanger man, at det paa en Maade skal give et Billede af Bogens Indhold. Er det en naturhistorisk Bog, bør der udenpaa springe Ugler og Marekatte; en Reisebeskrivelse bør prydes med et fremmed Landskab, og udenpaa en Digtsamling vil man gjerne see Digterens Billede. I dette sidste Tilfælde vil Du maaskee indrømme mig, at der egentlig kun kan være Tale om Prydelse, naar Manden er smuk; men i det hele kommer man ved disse billedlige Fremstillinger ind i allehaande Løierligheder, fordi man bestandig skal finde paa noget nyt. Saa seer man igjennem en Søilegang, der er udført i Guld og Farver, ud over et Landskab, der er trykt med sort Farve som et Træsnit; saa seer man nogle Personer af blaat Shirting staae foran en Luft af skinnende Guld, og saaledes i det Uendelige. Maaskee staaer det samme Billede inde i Bogen som et smukt Træsnit, og da vil man ved Sammenligning let see, at Guld og Shirting ikke ere de bedste Midler til Gjengivelse af Scener og Landskaber. Og hvor tarvelig denne Stads end er, saa har man dog kun Raad til at udstille den paa Forsiden af Bogen — Bagsiden maa fast altid lade sig nøie med et Par fattige Ornamenter i Blindtryk. Disse Pragtstykker ere sagtens kun indrettede til at ligge paa et Bord eller i en Boghandlers Vindue og »tage sig ud«; men ellers ere Bøger dog ikke, saaledes som Skilderier og Tallerkener, bestemte til kun at sees paa den ene Side.

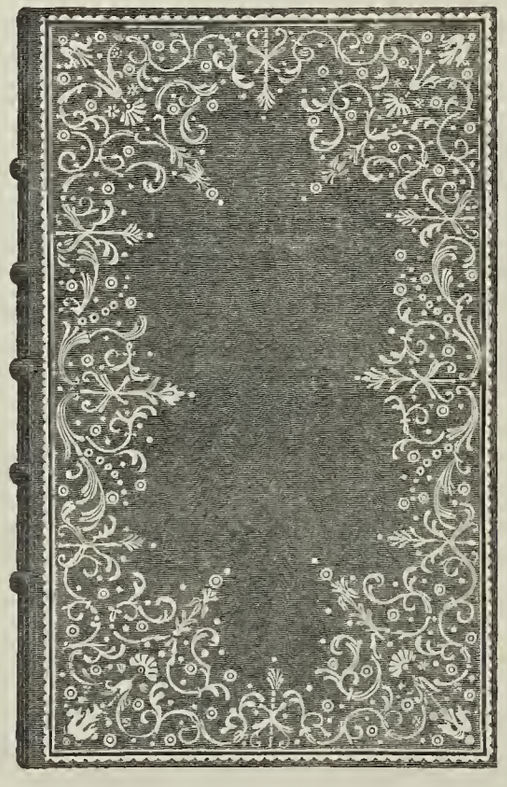


Fig. 119. Bind af *Derome le jeune.* Olivengrønt Maroquin med Haandforgyldning. (18de Aarh.). Orig. 5 Tom. høj, 3 Tom. bred.

Du vil maaskee sige, at jeg ikke er retfærdig, og at det, som jeg fremhæver, dog egentlig kun er Misbrug af noget, som i sig selv kan være meget fornuftigt; og Du vil mulig kunne vise mig componerede Bind, hvor Tegningen virkelig er smuk og passende til sin Bestemmelse, og hvor ved den videre Udførelse Konstnerens Tanke er kommen ganske til sin Ret. Nu vel! men selv saadanne Mønstre i deres Art vil jeg ikke synes om. Tegningen er bestilt hos en Maler eller Architekt og derpaa udført i Messing af en Graveur, men hvor er Bogbinderen? Og det er dog hans Haand, man ønsker at see paa et Bind.

Du kjøber mange Bøger og har baade Nytte og Fornøielse af dem, men den egentlige Bogelskers Glæder og Sorger har Du aldrig kjendt. Naar en saadan faaer en Bog, han længe har ønsket sig, gjennemgaaer han den omhyggelig og søger at fjerne enhver Plet, ethvert skæmmende Mærke. Og naar han saa skal sende den til Bogbinderen, hvor meget er der da ikke at overveie! Mellem hvilke Bøger vil den komme til at staae paa Boghylden?

Hvilket Stof, hvilken Farve bør vælges til Bindet, for at det kan tage sig godt ud paa den Plads, og hvad passer bedst til den Rang, som Eieren tillægger Bogen? Saa skal der tænkes paa Mønstre til Forgyldningen, og saa skal der tales alvorligt med Bogbinderen. Nu maa Bogelskeren maaskee i lang Tid undvære sin kjære Bog; men hvor glad bliver han ikke, naar han omsider faaer den tilbage ganske svarende til det Billede, han selv havde dannet sig, og hvilken Taknemmelighed føler han ikke mod Bogbinderen, der har skaffet ham denne Glæde? Paa den anden Side bliver han naturligviis bedrøvet, naar Bogbinderen ikke har forstaaet hans Mening, og han tager aldrig en saadan mislykket Bog i sin Haand uden en bitter Følelse; de Fleste ville maaskee finde, at det er en meget pæn Bog, men han veed bedst, at den kunde være bleven noget ganske andet.

Fig. 120. Bind i sortebruunt Faareskind med deelviis Guld-Pladetryk. (17de Aarh.). Orig. 5 Tom. høj, 3 Tom. bred.

Du finder sagtens dette saare taabeligt, men Du vil i alt Fald let forstaae, at den, der tænker saaledes paa den enkelte Bogs Dragt, umulig kan sætte Priis paa Bind, der gjøres paa Maskine, saa at alle Exemplarer maae blive eens. Den virkelige Bogelsker synes kun om smukt Haandarbeide, og han veed, at Bogbinderen med sine Ruller, Fileter og smaa Stempler kan danne Prydelser, der ere saa forskjellige, at i det mindste han ikke forlanger mere Afvexling. Han behøver jo kun at tænke paa nogle af de Bind, som rige franske Bogelskere i det 16de og 17de Aarhundrede lode gjøre til deres smukke Bøger, paa hvilke Bind Forgylderen med ganske simple Redskaber har anbragt de meest sammensatte Prydelser. Om disse Pragtstykker skal jeg dog intet fortælle Dig i dette Øieblik; thi Du vilde gyse, naar Du tænkte paa, hvad et saadant Bind maatte koste, dersom det skulde gjøres nutildags, og det kan heller ikke negtes, at de Bøger, som en dansk Bogelsker almindeligviis vil sætte meest Priis paa, nemlig de, der tilhøre vor egen gamle Litteratur, for en stor Deel ere saa tarveligt udstyrede, at det næsten vilde tage sig ud som en Spot, hvis man pyntede dem saaledes. Under vore Forhold ville mere beskedne Bind være mere klædelige. I Frankrig gjør man ofte et Slags Maroquinsbind, der udenpaa kun ere prydede med Fileter i Blindtryk; dette Mønster brugtes allerede i det 17de Aarhundrede, og disse saakaldte Jansenistiske Bind danne den fuldstændige Modsætning til hine Pragtstykker, der omtrent ere forgyldte over det hele; men imellem disse to Yderpunkter gives der meget, som er smukt.

Jeg har for mig et lille Bind, som for en halv Snees Aar siden er gjort her i Byen efter fremmede Mønstre (Fig. 118). Det er af lysebruunt Kalveskind; dets Sider ere kun prydede med et Par Dobbeltlinier i Blind-

tryk, og i Hjørnerne af den Rectangel, som de indre Linier danne, er trykt en lille Blomst i Guld; den samme Blomst er anbragt i Ryggens Felter, der ogsaa ere omgivne af Dobbeltlinier i Blindtryk; langs Bindets Kant løber en punkteret Guldlinie, og langs den indre Rand en Række Palmetter i Guld. Dette Bind er tarveligt og seer dog næsten coquet ud, thi det er ikke Guldets Mængde, som det kommer an paa. De samme Prydelser ville tage sig godt ud paa Maroquin af enhver Farve; og dersom man trykker Linierne i Guld og gjør Hjørnerne noget rigere, faaer man et Bind, der seer heelt anderledes ud, men ikke er mindre smukt.

En egen Art af Prydelser ere de, som Franskmændene kalde »*dentelles*«; paa Dansk kan man kalde dem Kniplinger, og deres Form betegnes tydeligt nok ved dette Ord. Blandt det store kongelige Bibliotheks Haandskrifter (Ny kgl. Saml., Octav, Nr. 34) findes et lille Breviarium paa Pergament, som er indbundet i olivengrønt Maroquin med Forsats af rødt Moiré (Fig. 119). Bindet er prydet med en rig gylden Knipling, der er udført med mange smaa Stempler. Man kan let finde Unøiagtigheder: hist og her er en Skjævhed, eller en lille Figur er glemt, hvor den efter Tegningen burde have været o. s. fr.; men dette viser kun, at man har med et Menneske at gjøre, og ikke med en Maskine; det skader ikke Heelheden, og jeg troer, at Enhver maa finde dette Bind smukt og rigt. Paa det ene Forsatsblad er klæbet en lille Etikette, hvorpaa man læser: *Rélié par Derome le jeune rue St. Jâque audessus de S. Benoist.* Denne dygtige Bogbinder levede i det 18de Aarhundrede. Det følger af sig selv, at et saadant Bind maa blive temmelig kostbart, thi det har krævet meget Arbeide; men ogsaa en smallere Knipling, trykt med færre Stempler, vil see godt ud, i det mindste paa en lille Bog.

De Bind, som jeg her har talt om, ville maaskee efter vore beskedne Forhold kaldes Pragtbind, men de kunne dog gjøres for rimelige Priser. Og den, der eier saadanne Stykker — ja, han besidder vel ikke Konstværker, men dog Ting, paa hvilke en flink Arbeiders Haand har sat sit Mærke; og slige Ting have altid en vis Selvstændighed, jeg havde nær sagt et eget Liv, som nødvendig fattes de regelmæssige Frembringelser af en Maskine. Jeg synes, det maa være kjedeligt for en Mand, der eier mange componerede Bind, overalt, hvor han kommer hen, at møde sine egne Bøger; thi Forskjellen er jo i det høieste den, at naar Du har en Bog i rødt Shirting, saa har din Nabo den i grønt. Skal der endelig være Eensformighed, vil jeg holde mere af et Bibliothek, hvor alle Bøgerne ere indbundne paa samme Maade, fordi Eieren engang har forelsket sig i et bestemt Mønster; thi den Mand har dog noget for sig selv.

De sammensatte Maskiner, hvormed man nu udfører Presseforgyldningen, ere først opfundne i den senere Tid; men allerede i gamle Dage, da man maatte hjælpe sig med langt simplere Presser, forstod man at pryde Bøgernes Bind med billedlige Fremstillinger, som vare graverede i eet Stykke, og man kan saaledes paa tydske Bind fra Reformationstiden træffe Billeder af Luther og Churfyrsten af Sachsen (det ene paa Forsiden, det andet paa Bagsiden af Bogen), eller Scener af den bibelske Historie, saasom Korsfæstelsen og Opstandelsen. I det store kongelige Bibliothek findes et Exemplar af *Vox libera, emissa a Joh. Val. Andreæ, ed. Balth. Arend, Gluckstadii 1667*, en lille Bog i Duodez, som er tilegnet Kong Frederik III. Dette Exemplar er indbundet i sortebruunt Faareskind og forsynet med Guldsnit. Paa Forsiden af Bindet (Fig. 120) seer man Kongens Brystbillede med Underskriften: *Lebe, grosser Norden-Held, Friederich, du Preis der Welt.* Bagsiden prydes af Danmarks og de danske Provindsers Vaabener; i en oval Ramme derom læser man: *Fridericus III Dan. Norweg. Vand. Gothorumque Rex. Dux S. H. S. D. etc:*, og nedenunder staaer: *Gott breit' auss, durch seine Hand deine Reiche, Leut' und Land.* Disse Bindets Hovedprydelser ere graverede i eet Stykke og trykte i Guld, uden Tvivl ved Hjælp af en almindelig Bogbinderpresse; men udenom dem er der anbragt

Guldborder, som ere udførte med Ruller eller Fileter. Bindet er saaledes forgyldt over det hele, men smukt er det rigtignok ikke. Jeg for min Deel holder heller ikke af de andre gamle Bind, der ere forgyldte i Pressen; men alle de, som jeg har seet, ere dog gjorte af godt og varigt Materiale; formodentlig skulde de heller ikke være billige Pragtbind.

Det er imidlertid det, man vil have nutildags; man bryder sig hverken om Varighed eller virkelig Skjønhed, blot man kan faae noget, som seer straalende ud, og som ikke koster mange Penge. For nogen Tid siden saae jeg i en Boglade »Goethe's Werke, Auswahl in 16 Bänden« (Leipzig, Reclam), indbundne i fire røde Shirtingsbind med marmoreret Snit; al den Herlighed skulde koste 6 Kr. 50 Ø., og det var visselig godt Kjøb; men i Sammenligning hermed ere de danske Shirtingsbind ingenlunde billige. Bindene til smaa Octaver (indtil 7 Tommers Høide) koste alt efter Bogens Tykkelse fra 1 Kr. til 1 Kr. 50 Ø. eller vel endog lidt mere, og for disse Priser kan man hos vore dygtigste Bogbindere faae et almindeligt Vælskbind, det vil sige et Bind med Ryg og Hjørner af Faareskind. Adskillige af vore componerede Bind ere endda noget dyrere, f. Ex. 2 Kr. for Octaver af 7 Tommers Høide, saa at man omtrent for samme Priis kan faae hvad vore Bogbindere kalde Franskbind med Ryg og Hjørner af Kalveskind eller Chagrin; saadanne Bind prydes som oftest med Stempler eller Guldkvadrater i Ryggens Felter og gjøres i det hele noget nettere og pynteligere end Vælskbindene; de ere baade smukke og varige, og en Bogsamling, hvori der findes ret mange af dem, kan man nok kalde »vel conditioneret«, som det ofte med Uret hedder i Auctionscatalogerne. At de componerede Bind hos os ere dyrere end andensteds, er let forstaaeligt; thi de betydelige Omkostninger ved Tegning og Gravering skulle her fordeles mellem et langt ringere Antal af Kjøbere end i et stort Land; men heraf følger da kun, at disse Fabrikbind ikke egne sig for vore smaa Forhold. En god Deel af den høie Priis gaaer naturligviis i Boghandlerens Lomme, og det er ganske i sin Orden; thi han kan jo ikke gratis lade dine Bøger indbinde og staae i Forskud for Betalingen. Men naar denne Mellemmand faaer for meget at sige, tilintetgjøres efterhaanden det Forhold, som bør bestaae imellem Haandværkeren og den egentlige Kjøber, og dette vil sikkert være til Skade for begge Parter. Tilsidst bliver Bogbinderen maaskee kun en Arbeider i Boghandlerens Fabrik, og da seer Bogelskeren aldrig mere et ærligt, selvstændigt Stykke Arbeide.

De ældste kjøbenhavnske Lavs-Segl.

Af Dr. **Henry Petersen.**

Billederne kemityperede af Prof. Magnus Petersen.

Det er som de ældste bekjendte kjøbenhavnske Lavs-Antikviteter og ikke særlig som Prøver paa, hvorledes Kunst og Haandværk kunne mødes i Sigillerne, at et Udvalg af de kjøbenhavnske Lavs-Segl fra Middelalderen og Renaissancetiden her ere meddelte. I Henseende til Composition og Udførelse foreligger der ganske anderledes værdifulde Exempler i de fra Middelalderen bevarede Segl, der ikke have ringere Betydning for Kunsten og dens Opgaver end de af den saa hyppigt raadspurgte Mønter og Medailler. I Seglene ses der endog langt rigere Afvexling paa kunstnerisk behandlede Figurfremstillinger og paa characteristiske Indfatningsrammer, ligesom de endnu klarere vise, hvorledes

de gamle Mestre tidt med stor Genialitet have forstaaet at fylde en given Flade. Og ordnede chronologisk i Rækkefølge supplere Middelalderens Segl paa betydningsfuld Maade den Vejledning i Stilens trinvise Ændring gjennem Aarhundrederne, som Mønter og Medailler aabenbare i mange Smaadetailler, der ere saa oplysende til Forstaaelse af Stilændringernes Fremtræden indenfor større Omraader. Men Seglene ere os kun bevarede i det skrøbelige Vox, underkastede mange Tilfældigheders udvidskende Indflydelse, som let ved første Øjekast kan forringe Indtrykket af dem. Dette maa man altid tage i Betænkning, naar man vil bedømme Dygtigheden i den Haand, der har ført Gravstikken i Metalfladen; Mesteren for Compositionen og Arbejdet var jo paa hine Tider altid den samme Person.

Allerede fra den tidlige Middelalder forligger der Vidnesbyrd om, at Gravering af Sigiller udførtes herhjemme, vi se det af de ufuldførte Signetstempler og de Kobberplader med Øvelsesgraveringer, der forefindes i Museerne. I flere af de her afbildede Lavs-Segl fra Middelalderens Slutning finde vi et ikke mindre sikkert Bevis for, at de ere dansk Arbejde ved de Indskrifter i Modersmaalet, flere af dem bære: *tette er buntmakeris och snider indsele (y) haf (n)* (Fig. 121); — *tette insel hør till the schomager y haffn* (Fig. 122); — *tetthe inselle hør til kødmanghere (y) hafn* (Fig. 123). — Latin var Seglenes traditionelle Sprog. I Samfund, der udsprang af en saa hjemlig Grund som Haandværks-Lavene, var

Fig. 121. Bundtmagernes Segl.

Fig. 122. Skomagernes Segl.

Fig. 123. Slagternes Segl.

det naturligt, at et Brud hermed maatte vise sig. Men saa »naturligt« det end falder, saa kunde Bundtmagerne, Skomagerne og Slagterne dog ikke faa Bagerne og Skrædderne til at gaa med; i disses Segl hævder Latinen sig i sin gamle Højtidelighed *(Sigillum pistorum de kopenhagen* (Fig. 124); — *sigillum sartorum de kopmanhafn)*, skjøndt dens Mystik ellers neppe gjorde sig gjældende paa noget Omraade indenfor disse Lavs Organisation eller Syssel. Endnu efter Reformationen lade Guldsmedene og Smedene deres da forfærdigede Segl tale Latin, og senere vende Skomagerne tilbage til Brugen af dette Sprog. Barbererne bryde kun med Latinen for, betegnende nok, at sætte Tydsk isteden: *det segel hort den barbierer to kopenhagen* (Fig. 125).

De Mestre, der graverede Seglene, maa vi søge indenfor Guldsmedelavet — *Bjørn Guldsmed* i Odense fik 1506 for et Signet, han udførte til Dronning Christine, 21 Skilling 2 Hvid. Almindeligst vare Signeterne af Kobber, hvad der endog var Tilfældet med de rigeste Domkapitelers og Klostres Signetstempler; dog ses f. Ex. Maribo Klosters Signet at have været forgyldt paa Undersiden og paa Sølvets Anvendelse til Signetstempler kjendes her i Landet Exempler, der gjælder Byer ligesom ogsaa enkelte Adelsmænd.

De fra Middelalderen bevarede kjøbenhavnske Lavs-Segl: Skræddernes, Skomagernes, Bagernes, Slagternes, Bundtmagernes og Barberernes kunne efter de Diplomer, hvorunder de findes, tidligst dateres fra 1525, men i ét af Seglene, Barberernes (Fig. 125),

slutter Omskriften med Aarstallet 1516, og efter Overensstemmelsen i Charakteren kunne vi med Sandsynlighed antage, at de andre Lavs-Signeters Ælde falder sammen hermed. Der ses efter de bevarede Aktstykker (udgivne af *O. Nielsen* i *Kjøbenhavns Diplomatarium*), at der netop paa denne Tid har været en ivrig Bevægelse i Lavene i Retning af en stærkere Consolidering, af ny Skraabestemmelser (Skomagernes $^{4}/_{10}$ 1509, Smedenes $^{15}/_{4}$ 1512, Bundtmagernes $^{4}/_{8}$ 1514, Tømmermændenes $^{5}/_{12}$ 1515, Vognmændenes $^{5}/_{11}$ 1518), som vedtages af Borgmestre og Raad og stadfæstes under Kongerne Hans og Christian II. Med Hensyn til Skomagernes Segl kan det mærkes, at det endnu i Oldermandens Værge bevarede Lavs-Signet af Sølv, der hidrører fra Slutningen af Christian IV's Regering, og som i alt væsentligt er en Efterligning af det ældre i Middelalderen benyttede Segl, om sin Rand bærer en samtidig Indskrift (IOHANNES REX DACIE ETC. HOC SIGILLUM COLLEGIO SUTORUM DESTINAVIT A° 1483), hvorefter Fremstillingen i Seglet skulde antages at skyldes Kong Hans Anordning fra en tidligere Tid end den, der ved Skraavedtægten af 1509 hentydes paa.

Til Emblemer i Seglene valgte de fleste af Lavene Redskaber, der stod i Forbindelse med deres Haandværk. Skrædderne (Seglet ikke afbildet) have en Sax, ganske som vor Tids, Bagerne forskjelligformede Brød, hvoriblandt vi gjenfinde Brød som vore

Fig. 124. Bagernes Segl.

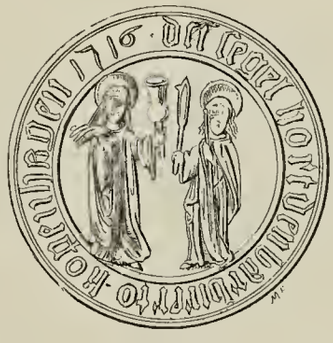


Fig. 125. Barberernes Segl.

Fastelavnsstrutter, Bundtmagerne et Egern og derover et flaaet Skind, Slagterne en Oxe og Slagterøxen. Men det religiøse Element i Haandværkslavene, som disse havde arvet fra de gamle Gildelag, af hvilke de fremgik, undlod ikke at give sig tilkjende i flere af Lavs-Seglene, idet der i disse sattes Billeder af de respective Lavshelgener. I Bartskærernes Segl staar Helgenerne *Cosmus* og *Damianus* med deres Lægeatributer: et Glas og en Aareladekniv, i Skomagernes Helgenerne *Crispinus* og *Crispinianus* med en Sko imellem sig som Tegn paa deres Haandværk og holdende de Skomagerknive, der under deres Martyrpinsler brugtes til at skære Remme af deres egen Hud. Det synes dog at have været som et mere internationalt Lavssymbol, at de kjøbenhavnske Skomagere føre de to Lavshelgener i deres Segl. Det efter Lavet saakaldte Skomageralter i Vor Frue Kirke var viet St. Marcus, St. Lucas og St. Aninianus. Men ogsaa i andre Byer i Danmark svigte Skomagerne Crispinus' og Crispinianus' hellige Læst. I Odense dyrkede de St. Peder, og i Svendborg finde vi St. Jacobs Attribut: Muslingeskallen som deres Mærke.

Samtlige ovennævnte Lav, ogsaa de, der have katholske Helgener i deres Segl, vedblive at bruge deres gamle Signeter efter Reformationen. Vi finde dem saaledes alle, og adskillige nye med dem, under Hyldningsfuldmagterne i Anledning af den unge Prinds Christians, den senere Christian IV's Hyldning 1584, en Begivenhed, der, uden Tvivl efter kon-

geligt Paalæg, rundt om i Landet fremkaldte en travl Virksomhed baade fra Stifters, Communers og Privates Side for at anskaffe sig Signeter, og derfor giver Forklaring paa, hvorfor vi saa ofte finde Aarstallet 1584 anbragt i offentlige Segl fra Renaissancetiden.

Rækken af de kjøbenhavnske Lav efter deres Rangforordning er i det nævnte Aar saaledes: Bryggere, Guldsmede, Bagere, Smede, Skomagere, Remmesnidere, Kjødmangere, Bartskærere, Bundtmagere, Vævere, Snedkere og Bødkere. Af disse 13 Lav føre de 6 de gamle Segl fra Middelalderen, alle de andre, af hvilke Vævernes, Snedkernes og Bødkernes vare nyoprettede, føre Segl, hvis hele Stil godtgjør, at de ere blevne til i den nærmest forudgaaende Tid i en fælles Anledning. Saavel Bryggernes som Remmesnidernes Segl bære da ogsaa Aarstallet 1584. Disse to sidstnævnte Lavs-Segl vise ligesom Vævernes, Snedkernes og Bødkernes forskjellige fra selve Arbejdet hentede Emblemer. Characteren af dem er vist ved Remmesnidernes her afbildede Segl (Fig. 127).

I Bryggernes Segl ses skraat korslagt en Mæskeaare og en Lettebøtte over en Tønde, i hvis Aabning er anbragt en Tragt. I Remmesnidernes: en Passer, en Garvekniv og en lille Ambolt med Fordybninger, over hvilke Remhuller ere indslaaede. I Vævernes: Solen og Maanen over Væveskytten. I Bødkernes: en Bredøxe og en Spaankniv. I Snedkernes: en paa en aaben Passer lagt Vinkel.

Fig. 126. Guldsmedenes Segl.

Fig. 127. Remmesnidernes Segl.

Fig. 128. Smedenes Segl.

Men foruden de her nævnte Lavs-Segl træffe vi i 1584 ogsaa første Gang Guldsmedenes og Smedenes Segl (Fig. 126 og 128), ved hvilke vi skulle dvæle lidt nærmere. Det maa særlig undre os, at Guldsmedene, der som sagt var dem, der forfærdigede Signetstemplerne i Middelalderen, ikke selv kunne paavises at have ejet noget Lavs-Segl før 1584, skjønt dets Ælde kan føres tilbage til Erik af Pommerens Dage. Lige til Reformationen se vi Oldermanden forsegle med sit eget private Segl paa Lavets Vegne. Efter Ligheden i Compositionen tør man tro Guldsmedenes og Smedenes Signeter udførte af samme Mester — maaske ligger der endog bagved Overensstemmelsen mellem Seglene Bevidstheden om en fjernere Fortids Enhed i Smedekunsten, hvad enten Jern eller Guld lagdes paa Essen.

Guldsmedenes og Smedenes Segl vise Traditionens stille Magt ikke blot overfor det latinske Sprog, som vi finde benyttet i Omskriften, men ogsaa — hvor Traditionen skulde antages for brudt — overfor Helgenbilledet, vi træffe indsat i begge Segl. Det er Billedet af den hellige Biskop *Eligius*, Smedekunstens vidt berømte Skytspatron, ogsaa *St. Elogius* og *St. Loyen* kaldet, hvis Liv faldt i det 7de Aarhundrede. Allerede i Kong Eriks Skraa af 1429 for de kjøbenhavnske Guldsmede se vi, hvilken Rolle han spillede som Lavshelgen. I Frue Kirke stod hans Alter, foran hvilket Lavsbrødrene holdt deres

Messer, særlig paa St. Eligii Dag den 1ste December. Til Voxlys, der skulde brænde paa Alteret, blev Lavsbøderne for en stor Del anvendte, Resten brugtes til timelig Nydelse til St. Eligii Ære. Fra forskjellige Steder i Landet have vi fra Middelalderen Vidnesbyrd om, hvor gjennemgaaende han tilbades som Lavspatron. Hans Billede ses i Ystad-Smedenes Segl fra Middelalderen; men den interessanteste fra denne Tid bevarede billedlige Fremstilling af ham er det Kalkmaleri fra det 15de Aarhundrede, der fandtes paa Væggen i Stubbekjøbing Kirke (afbildet i Aarbøger for nordisk Oldkyndighed og Historie 1884). Det var de mest populaire Træk i Legenden om ham, der havde fundet en Fremstiller: man saa ham betvinge en djævlebesat Hest og lægge den djævleforjagende Staalsko (der som Minde fra St. Eligii Dage endnu i vor Tid holder Djævle og alt Ondt udenfor Husets Tærskel) paa den ved at skære Benet af! og lægge Skoen paa Stumpen. En forførerisk Kvindeskikkelse (paa Billedet er det forførende udtalt i Djævlehornene og Kløerne!) søger at forstyrre hans Arbejde, men han besejrer Fristelsen ved resolut at knibe den Onde i Næsen med sin Smedetang. Billedet maa udentvivl skyldes Smedelavet i Stubbekjøbing. Kun i en By, Horsens, vides Smedene at have sveget St. Eligius; Smedegildet var her viet St. Peder, hvis Billede saas i Gildets Segl.

Men have de to kjøbenhavnske Lav end sat deres Skytspatron fra den katholske Tid i de efter Reformationen udførte Segl, vil det paa den anden Side ses, at han er traadt tilbage som en Art Bifigur trods hans Bispeskrud og Smedehammer; han staar som Skjold- eller rettere »Skildt«holder. I Guldsmedenes Skildt staar en stor Pokal eller Velkomst, i Smedenes ses Hammer og Tang. Der er mere tilbage af Helgenen og Traditionen om ham i Odense Guldsmedelavs Segl, som vi paa Grund af Compositionen i det ikke kunne nægte os Tilfredsstillelsen ved at afbilde som Pendant til de kjøbenhavnske Segl (Fig. 129). Bispen ses i fuld Virksomhed i sit Værksted; siddende paa en trebenet Stol hamrer han et Bæger omkring Amboltens Næb, medens alle Slags Rekvisiter til hans Kunst ere fremstillede i Baggrunden. Paa Amboltens Fod staar hans Navn; det er sikkert Forbogstaverne i den Guldsmeds Navn (H. L.), der udførte det endnu i Odense Museum bevarede Sølvsignet, som vi se forenede til den modsatte Side i Seglet. Men ligesom i det kjøbenhavnske Guldsmedesegl, hvortil Signetet endnu bevares hos Oldermanden, finde vi som det egentlige Guldsmedemærke: »Skildtet« med Velkomsten.

Under Hyldningsfuldmagten fra 1610 træffe vi endnu alle de samme gamle Lavssegl som under den fra 1584. 1648 have derimod Skomagerne og Væverne faaet nye Segl, der imidlertid meget nærme sig de ældre, hvad Fremstillingen angaar. Skomagernes nye Segl, der ovenfor er omtalt, taler Latin; foroven er Stadsvaabenet anbragt, og Støvlen mellem Helgenerne er bragt i Overensstemmelse med Datidens Mode. Med Hyldningen af Prinds Christian (V) 1655, hvorunder de samme Segl findes som i 1648, standse Hyldningsacterne, der yde os et saa let og fuldstændigt Overblik over Suiterne af de kjøbenhavnske Lavssegl til forskjellige Tider.

Fig. 129. Guldsmedenes Segl i Odense.

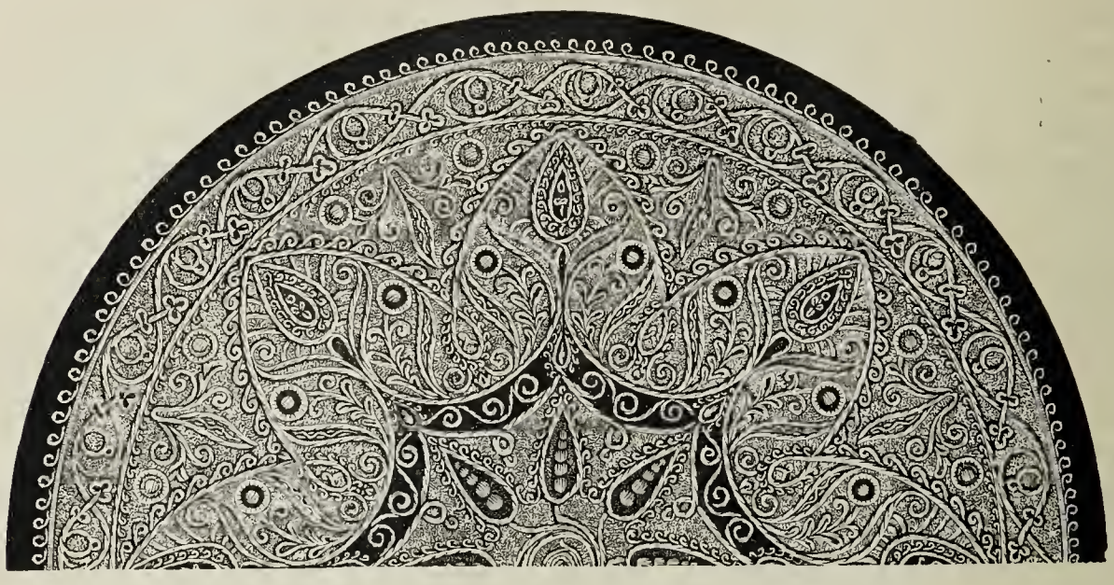


Fig. 130. Taburet. Guldbroderi fra Kaukasus.

Damernes kulørte Broderier.

Efter **Jakob Falke.**

Det sidste Afsnit af *Jakob Falkes* lærerige Bog »Die Kunst im Hause« (Wien 1871) handler om *Der Beruf der Frauen zur Beförderung des Schönen.* Forfatteren kommer her til særlig at omtale de af Nutidens Damer i Hjemmet udførte Haandarbejder, og han udbryder med særligt Hensyn til deres kulørte Broderier i alvorlig Klage over, at de simpleste æstetiske Love her miskjendes, over at en Uendelighed af Tid og Taalmodighed, Flid og Arbejde paa den pinligste Maade her bortødsles for at naa et ubetydeligt, ja ofte beklageligt Resultat. Vilde jeg samle Exempler, skriver han, kunde jeg finde dem i ethvert Broderimagasin, paa enhver Udstilling og i alle illustrerede Modeblade, og dog vil han se bort fra de Urimeligheder, som bestaa i at forme f. Ex. et Urfoderal som en Sommerfugl eller en Sko, Noget, der i Virkeligheden, siger han, er lige saa taabeligt som at udhule en Venusstatue for at bruge den som Kuffert eller Violinkasse. Der er nok foruden, og han fortsætter: Jeg erindrer saaledes, at en Ven har fortalt mig, at en Dame en Gang betroede ham, at hun som Julegave til sin Mand vilde overraske ham med et broderet Portræt, jeg husker ikke mere, om det var af ham eller hende; det skulde anbringes paa et Stolesæde. Han indvendte beskedent, om det ogsaa var et passende Sted for Anbringelsen af et Portræt, og hans Henstilling bevirkede, at vedkommende Dame blev opmærksom paa den Fejl, hun var ved at begaa.

Portrættet kom ikke paa Stolesædet, en vejledende Bemærkning afværgede Misgrebet, og man synes altsaa at kunne vente et Resultat, naar Damernes Opmærksomhed

for slige Spørgsmaal først er bleven vakt. Er det først gaaet op for dem, at ikke enhver Gjenstand passer paa ethvert Sted, at æstetiske Grunde kunne tvinge til at tage visse Hensyn, saa ville de sikkert kunne undgaa mange Vildfarelser ogsaa i Tilfælde, hvor det Urimelige ikke er saa slaaende som i det her nævnte Tilfælde. Naar det ikke er passende at sidde paa et Portræt, skulde det da være rigtigt at hvile Hovedet paa det? Begge Dele er lige urimelige, ti et Portræt maa opfattes som en Erindring, man skal udelukkende *se* paa det.

Den Lære, som kan uddrages heraf, gaar i to Retninger. Hvad der gjælder for Stolesædet, gjælder for det Første ogsaa for mange andre Gjenstande, og dernæst er det ikke alene et Portræt, der kan vække Anstød som Dekoration paa dem. Barok- og Rokokotiden har efterladt os en Arv, mod hvilken vi maa protestere. Gobelinfabrikationen vilde ved Vævekunstens Hjælp fremstille just det Samme, som Malerkunsten frembragte paa Lærredet, og saaledes skete det, at Stol og Sofa kom til paa Ryg og Sæde at vise historiske og allegoriske Scener, Genrestykker og Landskaber, hvilket Nutidens Broderier troligt vedblive med. Men det forholder sig med disse Emner fuldstændigt som med Portrættet. Saadanne Frembringelser ere Kunstgjenstande, som skulle ses for deres egen Skyld, de ere ikke bestemte til at siddes paa. Det er lige saa urigtigt at anbringe dem paa en Sofapude, en Rejsetaske og en Skammel som paa et Stolesæde. Vi slumre da heller ikke bedre, fordi vi have et Klippelandskab i Ryggen, hvile blødere, fordi vi have en øm Elskovscene under Hovedet, eller sidde bedre, fordi vi have et Portræt af en Moppe under Fødderne.

Det sidste Exempel leder os til at gjøre opmærksom paa en ny Vildfarelse. Paa en Skammel er Pladsen for dens Udsmykning ikke der, hvor Fødderne skulle anbringes, hvor en Dekoration tilsmudses og tilsidst helt udviskes, men der, hvor Fødderne ikke staa, d. v. s. paa Skamlens Sider. Overfladen bør højst udstyres med en ikke fremtrædende ornamental Dekoration. Og det samme gjælder om Lampebakker og lignende Underlag for Opsatser og Blomstervaser. Det er urimeligt at lade et smukt Arbejde til Stadighed være skjult af en Lampe eller en Opsats. Ogsaa her er det Randen, som skal dekoreres, ti den vedbliver at være synlig. Der ligger heri en Lære, som kan lede paa rette Vej i forskjellige Tilfælde.

Fig. 131. Stolesæde. Tyrkisk Silkebroderi med Guld.

Men vi vende tilbage til Broderierne med Figurer og store Billeder. Paa mange Udstillinger have vi set Broderier af denne Art udspændte og indrammede, og deres Frembringerinders Bestemmelse med dem

har utvivlsomt været, at de udelukkende skulde betragtes og virke som et Kunstværk. Men gjøre vi dette, gaa vi med andre Ord ind paa en Bedømmelse af, hvorledes Farverne smelte sammen, hvorledes Linierne staa mod hinanden, hvilken Skjønhed og Karakter der ligger i Udtrykkene, da bliver der som oftest kun liden eller ingen Fornøjelse tilbage. Farverne kunne ikke smelte sammen, og Linierne staa som lige Streger haardt imod hinanden. De af lutter retvinklede Firkanter bestaaende Krydssting kunne ikke give Konturerne Flugt, Elegance eller Skjønhed, den her anvendte Teknik kan ikke give et Hoved en skjøn Form eller lade det udtrykke Glæde Sorg, Kjærlighed, Had eller Vrede. Det Hele bliver en fuldstændig Karikatur.

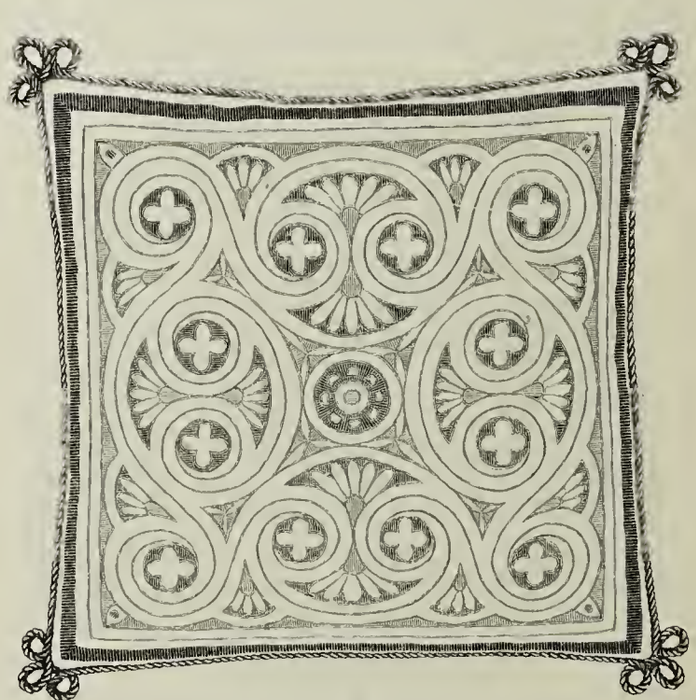


Fig. 132. Sofapude (Fladstingssyning) efter Tegning af *Thorvald Bindesbøll* (Konstantin Hansen, Bindesbøll & Sarauws Broderiforretning).

Vi se da ogsaa ofte, at den paagjældende Kunstnerinde, naar hun kommer til Hovederne, bruger den Udvej, at hun klipper nogle Hoveder ud af et Litografi og sætter dem ind i Broderiet, men herved gjør hun galt værre. De Hoveder, hun saaledes tyr til, ere for det Første som Regel uden Kunstværdi, og dernæst forbindes herved to Ting, som ikke passe sammen. Et blødt, bøjeligt, men dog solidt Stof og et andet, der ikke kan foldes eller lægges sammen, og som ved en Rensning af Broderiet maa gaa til Grunde. Den broderende Dame tilstaar altsaa sine Kræfters Utilstrækkelighed. Og dog — skal der være Hoveder i Broderiet, *maa* de udføres med Naalen, men der maa da vælges en Teknik, ved hvis Hiælp de kunne fremstilles. De sædvanlige Krydseller Perlesting slaa ikke til.

Disse Sting sætte smaa Kvadrater mosaikagtigt sammen til lige eller i rette Vinkler brudte Linier. Kun de Mønstre, der bevæge sig i lige Linier, kunne altsaa tilfredsstillende fremstilles herved, og dermed er enhver Fremstilling af levende Figurer eller Landskaber udelukket. Stilistisk rigtige blive derefter kun geometriske, af lige Linier sammensatte Mønstre f. Ex. Mæanderen eller den saakaldte *à la Grecque*, og man tør kun gaa her ud over, naar det vedkommende Arbejde er bestemt til at anbringes i en saadan Afstand fra Beskueren, at de stadig kantede Linier blive flydende Træk for hans Øje. Ikke en Gang de saa meget anvendte naturalistiske Blomster ere berettigede, ti vi træffe ingensinde i Naturen Blomster, der ere skabte i lige Linier eller med retvinklede Takker.

Det her omhandlede Broderi har altsaa et forholdsvis lille Omraade, men indenfor sine Grænser har det en stor Betydning, og det har det Fortrin, at hvis den vedkom-

mende Udøverinde har en nogenlunde udviklet Smag og ikke stiler for højt, kan hun frigjøre sig for Mønsterbøgerne, som i Regelen kun ere slette. Opgaven er simpelthen at frembringe regelmæssige Farvesammensætninger af skjøn, harmonisk, rolig eller rig Virkning, og det kan naas af Dilettanter med øvet og dannet Smag.

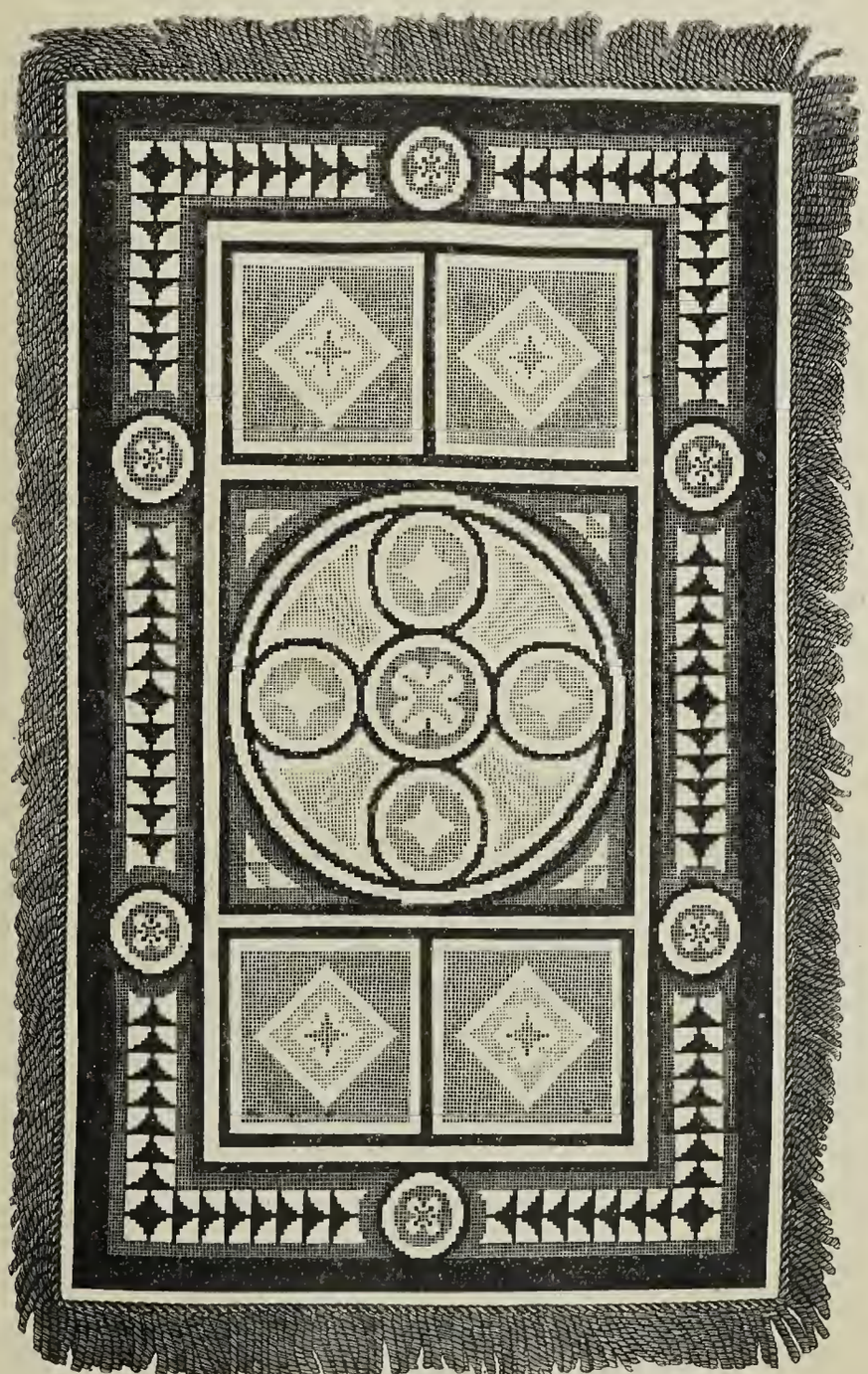


Fig. 133. Tæppe (Kanevas-Broderi) efter Tegning af *Thorvald Bindesbøll* (Konstantin Hansen, Bindesbøll & Sarauws Broderiforretning).

Ville vi ud herover, ville vi fremstille Ornamenter med slyngede Linier, naturlige eller stiliserede Blomster eller Figurkompositioner, saa maa vi forlade Dilettanttekniken og benytte en mere kunstnerisk Teknik. Da Broderiet var en Kunst og næsten kappedes

Maleriet (det var i det femtende Aarhundrede), da kjendte det saa godt som ikke den Teknik, der nu er den almindelige og som først kom i Anseelse, da Broderikunsten forfaldt. Tidligere brugte man ved Fremstillingen af Hoveder og Ansigter kun Fladsting, og det er den eneste rigtige Teknik, ti den tillader at arbejde kunstnerisk frit. Man har det ved dem i sin Magt at lægge Traaden, som Tegningen fordrer det, aldeles ligesom Maleren bestemmer sin Pensels Strøg. Kun ad denne Vej kan man naa »at male« med Naalen. I de mindre vigtige Partier kan man ligesom ved Grundens Fyldning benytte andre, mere ensformigt dækkende Fremgangsmaader; det gjorde man allerede i det femtende og sextende Aarhundrede. Navnlig er dette nødvendigt, naar man vil indlægge Guldtraad i Dekorationen, noget vor Tids Dilettantteknik slet ikke kan komme afsted med, skjøndt vi her staa overfor det dekorativt virkningsfuldeste Materiale. Overhovedet maa de broderende Damer, naar de ville løse rigere eller vanskeligere Opgaver, forstaa de forskjellige tekniske Fremgangsmaader, og maa vide, naar de skulle anvende den ene og naar den anden. Det forstod Middelalderens Kunstnerinder, og vi se det samme paa de persiske, indiske, kinesiske og japanesiske Broderier, som, hvor baroke deres Ornamenter end ofte ere, i Henseende til Fuldendthed, teknisk Dygtighed og navnlig i Henseende til dekorativ Virkning — og det er Hovedsagen — lade alle den moderne evropæiske Civilisations lignende Arbejder langt bag ved sig.

Tage vore Damer ikke sjelden Fejl derved, at de ikke afpasse deres Broderier efter det Sted, hvor de skulle anvendes, saa er det dog i ikke mindre Grad den uheldige Teknik, der bevirker, at deres Arbejde og Tid spildes, og at Beskueren beklager de Øjne, der ødelægges ved saadanne Arbejder, ligesom den tabte Tid og Flid, der kunde have været anvendt bedre. Men selv om vi se bort fra det forkerte Valg og den urigtige Teknik, møde vi dog ogsaa andre Misforstaaelser og Fejltagelser. Vi skulle oplyse det ved et Exempel, og Exemplet er Efterligningen af Kobberstik med den fineste sorte Silke paa hvidt Silketøj. Arbejdets Finhed, Schatteringen og Modeleringen kan være fortræffelig, understøttet af en paa Silketøjet udført Tegning, men dog er og bliver Arbejdet forfejlet.

Hvad har Kunstnerinden villet? — Efterligne et Kobberstik. — Hvad hun kan naa, er altsaa i det Højeste, at hendes Arbejde kan komme til at staa *ved Siden af* Kobberstikket i Skjønhed. Sæt nu, at hun naar dette Maal, til hvad Nytte er det saa med en saa usigelig Møje og Flid, med en saadan Opbyden af Dygtighed at skabe en eneste Kopi, medens man ved Hjælp af Kobberpladen let og billigt kan faa en uendelig Mængde Originaler paa ethvilketsomhelst ensfarvet Stykke Silke, i de fleste Tilfælde bedre end den syede Kopi. Naar det drejer sig om en Fremstillings Skjønhed, saa har Tekniken kun Værd som Middel, og Tanken om, at Arbejdet er udført med Naalen, forhøjer slet ikke dets kunstneriske Værd. Kun naar Tekniken har særlige Fortrin, kun naar den frembringer Noget, som ikke kan skaffes saa godt paa nogen anden Maade, har den selvstændig Værdi og er berettiget.

Og saadanne Fortrin har Broderiet. Det er et ved Naalen udført Maleri, og dets Element er Farve, en Omstændighed, der yderligere gjør, at hin sorte Kopi efter et Kobberstik er forfejlet. Naar Broderiet maa staa tilbage for Maleriet i Henseende til de Opgaver, det kan behandle, saa har det dog ogsaa sine Fortrin, og de bestaa i dets Materiales særlige Skjønhed, i den Kraft og Dybde, dets Farver kunne naa, i Silkens lysende Glans o. s. v. Og det har den Ejendommelighed, at det selv bøjeligt kan overføre Maleriet paa bøjelige Gjenstande. Det har et Omraade for sig selv, hvor Maleriet hverken kan eller skal følge det, og som det kun maa dele med Væveriet. Det kan derfor trøstigt overlade Malerkunsten at frembringe Malerier i særlig Forstand.

Broderiet er herefter ikke en fri, selvstændig Kunst, men en dekorativ, udsmykkende Kunst. Det skal smykke en Række Brugsgjenstande, pryde dem, tilføre dem et

Skjønhedsmoment. Det maa staa klart for Kunstnerinden, at det, som hendes Arbejde frembringer, ikke i og for sig er et Maal, men kun Noget, der skal tjene til paa bedste Maade at dekorere den Gjenstand, for hvilken det er bestemt. Hendes Beslutninger ere altsaa ikke frie, de ere betingede af Hensynet til denne Gjenstand. Hun maa spørge, ikke om hvad der i og for sig er skjønt, men om hvorledes den vedkommende Gjenstand bedst vil blive prydet, om hvad der bedst passer for den.

Forelægger hun sig selv et saadant Spørgsmaal, vil hun spare sig selv mange Fejltagelser ligesom megen forgjæves Møje og Anstrengelse, ti hun vil da spørge videre, hvorledes hun lettest vil naa Maalet, og hun vil da vælge den Teknik, der hurtigst, simplest og paa den virkningsfuldeste Maade fører hende til det. Ti det er en stor Fejltagelse at tro, at den anvendte Møje eller Teknikens Vanskelighed paa nogen Maade forøger det æstetiske Værd. Tværtimod, i Kunsten gjælder det ikke at kunstle; jo simplere, jo ligefremmere Midlerne ere, des højere vurderer man det derved Opnaaede. Hvilket uendeligt Arbejde er det ikke at fylde en større Flade eller Grund med Sting, og dog vilde et Stykke Silke eller uldent Tøj af samme Form gjøre just den samme Tjeneste.

Dette Exempel er valgt med Forsæt; ti vi ville derved lede Opmærksomheden hen paa Orientens Applikationsbroderi, som, da det let lader sig anvende til større Gjenstande, kan sætte Damerne i Stand til med ringe Møje, ved et behageligt og slet ikke besværligt Arbejde lidt efter lidt at udstyre et Hjem paa en skjøn og virkningsfuld Maade med Tæpper, Puder o. lign. Tekniken ses undertiden paa Stolebetræk, Puder og Skamler, saa vi tør nok forudsætte den bekjendt, og vi ville kun antydende sige, at vi mene Arbejder, dannede ved Paasyning af forskjelligt farvede Stykker uldent Tøj, Fløjl og Silke efter en bestemt Tegning paa et farvet Underlag og med i Farver udsyede Konturer. Tegningen maa være smuk og Farvesammensætningen harmonisk, men er det Tilfældet, da kan Maalet, en vellykket Udsmykning, fuldstændigt naas. Man kan ogsaa, saaledes som man ser det paa persiske Tæpper, lade de enkelte Stykker være mosaikagtigt sammensatte, men Arbejdet bliver da vanskeligere og besværligere.

Fig. 134. Overfald paa en Taske (Silkebroderi paa Klæde) efter Tegning af Frk. *E. Konstantin Hansen* (Konstantin Hansen, Bindesbøll og Sarauws Broderiforretning).

Kjøbenhavns Guldsmedelav.

I Anledning af dets forestaaende Jubilæum.

Fig. 135. Sølvforgyldt Kalk fra Krönge Kirke paa Lolland; Gave fra Dronning Margrete. Skaalen restavreret. (Oldn. Mus. Nr. 6527).

Den 7. November er det 200 Aar siden, at de kjøbenhavnske Guldsmedes Lavsartikler bleve underskrevne af Kristian V., og Dagen vil, saa vidt vides, blive mindet af det endnu bestaaende Lav. Det maa imidlertid ikke forstaas, som om det kjøbenhavnske Guldsmedelav først i Aar fylder 200 Aar, det er meget ældre. Artiklerne af 1685 afløste nogle ældre Artikler af 1673, som igjen havde afløst nogle endnu ældre, o. s. fr.; vi kunne paa denne Maade komme lige til 1429, da Erik af Pommeren gav *der kumpanie van sunte Loyen ghilde* i Kjøbenhavn Statuter. Dr. Henry Petersen har ovenfor fortalt os, at St. Loye var Guldsmedenes Helgen. Og vi kunne skimte dansk Guldsmedekunst endnu længere tilbage. Saxo fortæller om en Guldsmed, der havde kastet sine Øjne paa Kong Frodes Datter, og vore Museer eje en Række i Jorden fundne fortrinlige Guldsmedearbejder. Den kommende Mindedag faar herefter en anselig Rækkevide; det efter Lavenes Rangforordning fornemste kjøbenhavnske Haandværkslav kan se tilbage paa en lang og betydningsfuld Fortid.

Den første Guldsmed, der nævnes ved Navn i et dansk Aktstykke, er den *Hildebrand*, der havde gjort et af de Sølvkar, som Biskop Absalon skjænker bort i sit Testamente, og det er ikke urimeligt at antage, at han har været en klostergiven Mand. Guldsmedekunsten er som det ypperste Haandværk altid i Forbindelse med de til enhver Tid ledende Magter; de behøve dens Arbejders Glans, og Kirken var Datidens ledende Magt. Den havde desuden, hvad der her er væsentligt, bevaret Traditionen fra den klassiske Tids Videnskab og Kunst; Munkene vare ofte kunstforstandige Mænd, og Klostrene stod som opdragende og beskyttende Hjem for den paany opblomstrende Kunstindustri. Tiden udrustede imidlertid den katolske Kirke med mere end jordisk Magt, den gjordes til Herre ogsaa over Livet efter Døden, og det kom da til, at den ikke alene selv fremkaldte betydningsfulde, til Kirkens Forherligelse bestemte Kunstarbejder, men i rigt Maal modtog saadanne som Gaver, de saakaldte Sjælegaver, der skulde sone Synder og udfri fra Skjærsilden. Man støttede sig ivrigt til dens Forbønners rensende Magt. I oldnordisk Museum opbevares en sølvforgyldt Kalk (Fig. 135) fra Krönge Kirke paa Lolland, som efter Ind-

skriften paa dens sexsidede Fod er en Gave fra Danmarks, Sverigs og Norges mægtige Dronning Margrete, Indskriften ender med et: bed for hende *(elemosina. domine. margarete. regine. dacie. swecie. et. norwegie. orate. pro. ea.)* Paa Stilkknappens 6 Fremspring staar *ihesvs*, ét Bogstav paa hvert Fremspring. Denne Kalk tør sikkert betragtes som et Stykke dansk Guldsmedearbejde, ti vi vide, at Kirker og Klostre bestilte saadanne Gjenstande hos Landets Guldsmede. 1494 gjorde *Didrik Guldsmed* i Malmø en Monstrans til det derværende Helliggjæsthus.

Kirkens første Stilart er den bløde, ydmyge Rundbue, men den gik i Tidens Løb over til den opadpegende Spidsbue, og Spidsbuestilen udviklede sig til et skarpt og kantet

Fig. 136. Hans Skovgaards »Rosenblomme« fra 1577.
(Oldn. Mus. Nr. 14,926).

Ornamentsystem, der endnu ses stolt og mægtigt i Udlandets vældige gotiske Kirkebygninger. Men med den ydre Glans svandt det indre Liv, Kirkens nu verdsligsindede Magt mødte en bestandig voxende Modstand, og her i Landet faldt den for Reformationen. Magten gik fra den katolske Prælat over til den protestantiske Adelsmand, der villigt aabnede Armene for det i Italien udviklede nye Liv, Renæssancen, der frigjort fra Kirkens Dogmer koncentrerede sine Tanker om det glade Liv her paa Jorden. Det nyopdagede Amerika sendte Guld og Sølv i Mængde, og Renæssancen dekorerede rundhaandet med yppigt Løv, glade Masker og levende Figurer. Guldsmedekunsten fremstillede navnlig kostbare Kjæder og dyre Drikkebægere. I oldnordisk Museum findes et vældigt sølvforgyldt

Drikkekar (Fig. 136), Hans Skovgaards Rosenblomme kaldet, der vejer ikke mindre end 12 Pd. 10 Lod 2 Kv., og rummer henved 8 Potter. Øverst paa Laagets Knap, der dannes af tre kvindelige Skikkelser, ses Spor af en Figur, der muligvis har haft et Flag i Haanden; den mangler, men forøvrigt er Karrets Dekoration uskadt: Blomster og Dyr imellem rige Ornamenter og paa det midterste Felt jage Hunde og Jægere de hurtige Hjorte. Paa det øverste Felt læses følgende Indskrift:

Mit Nafn thet kaldes en Rosenblomme
Billigt bør mand at favgne min Komme
Giesterne will ieg met Konsterne min
Nar vdi meg schienckis thend klare Win
Trolign tilhielpe Sorgen fordriffve
Saa the alle schulle glade bliffve
Thi tage meg op och drick paa Loffve
Thet er thend ret gamle Wiis til Hoffve.

Indvendig er Bægeret forsynet med i bestemt Afstand fra hinanden anbragte Knapper eller Pæle; en af Tidens mange Drikkekunster gik ud paa i én Slurk at tømme et Bæger just fra Pæl til Pæl, man drak »til Pæls«.

Rosenblommen er fra 1577, paa en Plade forneden læses: *Hans Skovgaard. Anna Parsberg. 1577*, og paa Bundens Underside ses hosst. Mærke, men vi ere endnu ikke naaede til at kunne oplyse, hvilken Guldsmed dette Mærke peger paa. Allerede fra 1491 var det befalet, at Guldsmedene skulde sætte deres eget og den vedkommende Bys Mærker paa de Arbejder, de gjorde, men Paabudet blev kun daarligt overholdt. Paa Rosenblommen er der saaledes intet Bymærke, og det kan i det Hele erindres, at Kjøbenhavns tre Taarne hidtil tidligst ere fundne paa en i oldnordisk Museum opbevaret Ske (Nr. 22,350), der ikke er ældre end fra 1645. Foruden Taarnene med *45* under ses der paa Skeen (s. hosst. Tegn.) som den vedkommende Guldsmeds Mærke et sammenslynget J S, der kan passe paa to af Tidens Guldsmede *Johan Stichman* eller *Jørgen Stilcke*. Denne Periodes ypperste Guldsmed er forøvrigt *Didrik Fyring*, som vi kunne følge fra 1581 til hans Død, vistnok i 1604. Han bode først i Odense, men i 1596, Kristian IV's Kroningsaar, flyttede han til Kjøbenhavn. Han gjorde denne Konges paa Rosenborg bevarede pragtfulde Krone, som Tidsskriftet forhaabentlig en Gang vil naa at faa afbildet, hvad den i høj Grad fortjener.

Magten blev imidlertid ikke hos Adelen. I Kristian IV's ulykkelige Krige havde den været mere hæmmende end fremmende, og 1660 blev den enevældige Konge Herre over Alt og Alle. Kongemagten træder frem med pompøs Glans, og i det kongelige Partikulærkammers Regnskaber finde vi Rækker af Guldsmede nævnte. Der er Tale om Sølvmøbler og Guldservicer, og som Livet under Enevælden udvikler sig i ofte skruede Former, saaledes gaar Tidens Stil gjennem Baroken til Rokokoens rige, men snirklede Linier. Kongernes Ros lyder overalt i ofte opstyltede Udtryk, og Guldsmedekunsten maa give sit Bidrag, til hvad Tiden fordrede. En, efter Partikulærkassens Regnskaber at dømme, kun mindre Guldsmed *Peter Klein* — han forekommer i Regnskaberne fra 1715 til 1723 — er Mester for den her afbildede Sølvstatuette (Fig. 137), der opbevares paa Rosenborg. Hans Navn er indprikket paa Fodstykket. Fama bekranser den imperatorklædte Frederik IV i Anledning af Fredsslutningen med Sverig 1720; Kongen træder sejrende paa sin Fjende, og paa Fodstykket læses:

Monarchens Flijd til Lands og Vands
Belønner *Gud* med Laurber-Krands.

Til højre og venstre sidder Ejderen og Øresund som skjæggede Mænd, medens en Løve foran holder Sværdet i den ene og de tre nordiske Rigers Vaabenskjold i den anden Forpote; alle disse Prydelser ere af Sølv.

Vi kjende her Guldsmeden, men hvem er Kunstneren? Hvem har komponeret Gruppen? — Tiden er rykket os nærmere, der er levnet os mange Oplysninger om den; vi kunne t. Ex. følge en Guldsmedeslægt, Slægten *Fabritius*, fra det 17de Aarhundredes Slutning til langt ind i dette Aarhundrede, i 5 Slægtled, fra Guldsmedlavets Oldermand i 1696 *Christoffer Fabritius* til Møntguardejn *J. G. G. Fabritius*, der suspenderes fra sit Embede i 1831. Det er derfor naturligt, at der nu med Haab om Besvarelse kan stilles Spørgsmaal, som det vilde have været ørkesløst at gjøre tidligere.

Fig. 137. Sølvstatuette, Frederik IV som Sejrherre, i Anledning af Freden i Frederiksborg 1720; udført af Guldsmed Peter Klein. (Rosenborg Slot).

Oprindelig har Kunstner og Haandværker været samme Person, men lidt efter lidt skiltes de; der er saaledes bevaret Kunstnertegninger, som synes at forestille den forgyldte og med rige Prydelser i drevet Sølv smykkede Kiste, hvori Frederik III's Lig blev nedlagt 1670, samt den endnu bevarede Kiste, hvori han omlagdes vistnok i 1685. Vi møde her forskjellige Guldsmedenavne *Ferdinand Küblich*, *Johan Kohlmann* og *Jean Henri de Moor*, men samtidigt ogsaa Navnene paa en formentlig nederlandsk Kunstner *Herclas* og Generalbygmester *Lambert v. Haven*, uden at vi dog med afgjort Bestemthed kunne tillægge Nogen af dem de nævnte Tegninger. Spørgsmaalet om, hvem der har gjort Tegningen til Peter Kleins ovenfor nævnte Sølvstatuette af Frederik IV og i det hele været kunstnerisk assisterende ved den, er herefter naturligt og berettiget, men det maa foreløbigt

staa hen Det kan næppe for Tiden besvares. Det er først henimod Aarhundredets Slutning, at vi mere detaljeret kunne paapege Forbindelsen mellem Kunst og Industri. 1771 aabnedes Kunstakademiet for Haandværkslærlingene, og i 1777 — det Aar, hvori de kjøbenhavnske Snedkere faa et med kunstnerisk Assistance udstyret Møbelmagasin — ansøge de kjøbenhavnske Guldsmede Staten om 20,000 Rd. til Oprettelsen af en Fællesbutik, et Magasin, ved hvilket de ønskede kunstnerisk Medhjælp. De ønskede, at nogle af Kunstakademiets Professorer maatte faa Overopsyn med Magasinet, saaledes at de hos dem kunde faa »moderne Tegninger og Opfindelser«.

Naar Guldsmedene i 1777 ønskede en Fællesbutik, var det imidlertid ikke for det Godes Skyld. Deres Forhold vare kun maadelige. Enevælden havde ikke beredt dem, saa lidt som Landet i det Hele taget, nogen økonomisk god Stilling. Enevældens Mægtige brugte mange udenlandske Arbejder, og hertil kom yderligere, at Fajance og Porcellæn paa mange Punkter havde fortrængt Sølvet. Det var dog næppe saa meget Utilfredsheden som »Oplysningen«, der nu blev banebrydende, men Resultatet blev dog, at samtidig med Revolutionen i Frankrig begyndte en Frihedstid at dæmre her. Guldsmedene fik det bl. A. at mærke ved den rationelle Toldlov af 1797, der for dem ophævede et efter megen Kamp opnaaet Forbud mod Indførslen af udenlandske Guld- og Sølvarbejder. Flere Baand løsnedes, og Frihedstanken, der søgte tilbage til Grækenlands klassiske Oldtid, medførte her som andensteds, at Rokokoen og Zopfen maatte vige for Empirestilens kun magre Gjengivelse af de skjønne græske Linier. Men Arbejdet her hjemme gik kun tarveligt og smaat, den økonomiske Misere forbedrede ikke Stillingen, og hertil kom yderligere, at de guldsmedfjendtlige Magter Porcellæn og Fajance i dette Aarhundrede fik en anselig Forbundsfælle i de pletterede Arbejder. Der kom Uro i mange Forhold, der kom Forslag om at nedsætte det kjøbenhavnske Prøvesølvs Lødighed, og der blev nedsat en Kommission til Undersøgelse af de i Lavsartiklerne af 1685 givne Bestemmelser om Stemplingen af Guldsmedearbejder, mange Misligheder gjorde det nødvendigt. Men ved hvor meget der end rokkedes, i Ét vistes der Trofasthed, i ikke at slippe Traaden, der forenede Kunst og Industri, og den Mand, der fra Industriens Side her indtog en fremragende Stilling, var *Jørgen*

Fig. 138. Guldpokal, skjænket T. Algreen Ussing 1839, udført af Hof-Guldsmed J. B. Dalhoff.

Baltasar Dalhoff. Efter at være bleven Guldsmedesvend havde han væsentlig ernæret sig som Gravør, men i 1828 søgte han om »som Kunstner« at maatte arbejde i alle saavel ædle som uædle Metaller, i hvilken Anledning han henviste bl. A. til 8 af ham til Kristiansborg og Amalienborg gjorte Bronce-Kandelabre, og Aaret efter blev hans Ønske opfyldt. Ved særlig kongelig Bevilling fik han Ret til uden Prøvestykke at maatte indtræde som Mester i Kjøbenhavns Guldsmedelav og til samtidig at maatte »arbejde i de mindre ædle Metaller«. Han anbefaledes ved denne Lejlighed i varme Udtryk af Professorerne G. F. Hetsch, C. W. Eckersberg og J. L. Lund, ikke at tale om, at Prins Kristian Frederik (den senere Kristian VIII) egenhændigt havde paategnet hans Ansøgning. Paa en med offentlig Understøttelse foretagen Udenlandsrejse (1824—1827) havde han været et helt Aar i Rom; han havde saaledes haft Lejlighed til direkte at lære af Antikerne, og det er derfor naturligt, at han blev paaskjønnet og benyttet. Da man i 1839 skjænkede Frihedsmanden, Overretsassessor T. Algreen Ussing en Guldpokal (Fig. 138), blev den gjort af Dalhoff. »*Til Folkerepræsentanten Tage Algreen Ussing. Fra erkjendtlige og fædrelandsksindede Medborgere*« staar der paa den. Tre allegoriske Figurer, Friheden, Retfærdigheden og Sandheden, modellerede af *H. V. Bissen,* ere anbragte paa Pokalens Bæger; Foden bæres af emaljerede Svaner som Veltalenhedens Symbol, paa Laaget ses en Krans af Egeløv, og øverst sidder en Ørn som Begejstringens og Modets Sindbillede. Pokalen er tegnet af *G. F. Hetsch* og vejer $75^1/_4$ Lod i noget over 20 Karats Guld.

Den politiske Middag, ved hvilken Pokalen blev overrakt Algreen Ussing, var en Begivenhed, men Friheden skulde slaa stærkere Slag. Ussing stod som Medlem af den kun raadgivende Stænderforsamling, senere kom den lovgivende Rigsdag. Paa Næringsomraadet afløste Næringsfriheden den tidligere Lavstvang, men Guldsmedekunsten tabte ikke ved den førøgede Frihed. Det stærke økonomiske Tryk i Aarhundredets Begyndelse var forvundet, og Guldsmedekunsten forstod at suge Næring af baade Kunst og Videnskab, den optog frejdigt den Kamp, som Elektropletfabrikationen paaførte den. Nye Arbejdsmaader og formaalstjenlige Maskiner ere indførte og fra oldnordisk Museum har den t. Ex. vidst at berige sig med en Række Former fra Broncealderen, der have vakt Udlandets Opmærksomhed paa Verdensudstillingerne. Den danske Guldsmedekunst har gjort Danmark Ære, og den Aarhundreder gamle Jubilar vil den 7de November 1885 blive hilst af en Skare dygtige Sønner, der sikkert ville vide at berede den en god Fremtid.

C. N.

Mindre Meddelelser.

Løverdag den 15de Avgust døde Museumsdirektør, Kammerherre *J. J. A. Worsaae.* Han blev pludselig kaldt bort midt i sin Virksomhed, og han vil paa mange Maader blive savnet. Med sin officielle Stilling som Direktør for tre Statsmuseer og for de antikvariske Mindesmærkers Bevaring forenede han Formandsposten for Bestyrelserne for det nationalhistoriske Museum paa Frederiksborg og for Dansk Folkemuseum samt Vicepræsidiet i det nordiske Oldskriftselskab, og ved Siden heraf beklædte han endnu ved sine Medborgeres Tillid en Række forskjellige Hverv. Han var ikke alene den kundskabsrige Gransker, den danske Arkæologis i Ind- og Udlandet højt ansete Chef, men en vindende Personlighed, hvis repræsentative Elegance, hurtige Overblik og utrættelige Arbejdskraft man i høj Grad skattede. Sidst havde Industriforeningen valgt ham ind i Komiteen for Afholdelsen af en stor Udstilling i 1888, hvis Opgave jo særlig skal være at fremme den danske Kunstindustri, og Bevægelsen herfor har i den Afdøde tabt en betydningsfuld Støtte. Allerede i 1878 viste han sin Interesse for denne Sag ved at træde ledende til ved Industriforeningens og Foreningen »Fremtiden«s retrospektive »Kunst- og Industriudstilling«,

der blev afholdt i 1879; samtidig indtraadte han som Formand i den tekniske Skoles kunstindustrielle Udvalg, og da nærværende Tidsskrift skulde begynde, holdt han sig ikke tilbage. Det blev aabnet med en Artikel af ham om et vordende dansk Industrimuseum; en anden Artikel var paa Tale, en Afhandling om Ornamentikens første Begyndelse, og en saadan vilde fra hans Haand have været af stor Interesse, ti han var i sine senere Aar levende overbevist om dens udelukkende religiøse Oprindelse og arbejdede paa et større Værk, der skulde godtgjøre dette. Men her som paa saa mange Punkter — vi ville særlig pege paa Indretningen af de nye Museumsbygninger — afbrød Døden uventet hans vidtrækkende Virksomhed; hvor pludselig den end blev afbrudt, vil den imidlertid længe bevare sin Betydning. Hans Samtid skatter den med Takuemlighed, og hans Minde vil leve med de af ham saa fortjenstligt udviklede Museer.

Den 24de Avgust er Justitsraad *C. F. Herbst* konstitueret som Direktør for Museet for de nordiske Oldsager, for de antikvariske Mindesmærkers Bevaring, for de danske Kongers kronologiske Samling paa Rosenborg og for etnografisk Museum.

Den 20de Juli vedtog Kjøbenhavns Borgerrepræseutation en af Magistraten aubefalet Overdragelse til Staten af nogle Grunde i østre Anlæg (Quitzows Bastion) til Opførelse af et Kunstmuseum og (senere) et Museum for de arkæologiske og etnografiske Samlinger. Den tidligere Plan om at lægge Museerne i Rosenborg Have er herefter opgiven. Den 24de Juli udstædte den d. 10de April d. A. nedsatte Kommission (herefter maa Meddelelsen ovfr. S. 127 rettes) Indbydelse til en Skitse-Koukurreuce angaaende Opførelsen af et Kunstmuseum paa Quitzows Bastion.

Den 7de Avgust aabnedes Dansk Folkemuseum, der gjør den Mand, der væsentlig har skabt det, Direktør *Bernhard Olsen*, stor Ære; fra Museets rige og interessante Samlinger vil Tidsskriftet Tid efter anden kunne heute en Række gode Illustrationer.

Professor *Johannes Steenstrup* har udgivet en Beskrivelse af *Bayeux Tapetet* til Vejledning overfor det fortræffelige Fotografi af det i naturlig Størrelse, som findes i det national-historiske Museum paa Frederiksborg. Det broderede Tapet er samtidigt med den Begivenhed, som det fremstiller, Englands Erobring 1066 af Normannerne. Det er 224 Fod langt og er syet paa Hørlærred med 8 forskjellige Farver Uldtraad. Traadene ere lagte parallele paa Lærredet, de krydses af andre Traade og ere fæstede ved Krydssting.

Den tekniske Skoles kunstindustrielle Prisopgaver for $18^{85}/_{86}$ ere følgende: For *Guldsmede*, Bordkniv og Gaffel med rigt ornerede Skafter; — for *Bogbindere*, Bind til en Danmarkshistorie (Haand- eller Presseforgyldning; der lægges Vægt paa, at Bindets Udsmykuing antyder Bogens Indhold); — for *Gravører*, graveret Plade til Trykning af Bogbind eller en komponeret Tegning til en saadan; — for *Gørtlere*, ciseleret Haandtag med dertil hørende Beslag til en Port; — for *Snedkere*, et lille Hængeskab med indlagte eller udskaarne Fyldinger; — for *Billedskærere*, Konsol til en Dørgesims (ikke under 20 T. høj og 5 T. bred) eller Billedskærerarbejdet til et lille Hængeskab; — for *Malere*, Fylding med Efterligning af indlagte Ornamenter af Marmormosaik (mindst 24 T. × 48 T.); — for *Stenhuggere*, en orneret arkitektonisk Detalje (Kapitæl, Pilaster, Fylding, Gesimskonsol eller lignende); — for *Modellerere*, et Stykke Ramme til et Maleri (Rammen ikke under 10 T. bred); — for *Porcellænsmalere*, Udsmykning af en Vase, Urtepotte, Bordopsats eller anden dekorativ Gjenstand (ikke under 10 T. høj). Besvarelserne skulle indsendes inden 1ste April 1886.

Karoline Matilde og Struense. Den S. 124 afbildede Porcellænsgruppes Historie vil det maaske ikke være uden Interesse at supplere med følgende Data. Gruppen, der endnu hører til den kgl. Porcellænsfabriks Modeller, bærer saavel paa Formene som i Fabrikens ældre Bøger det lidet oplysende Navn Jagtgruppe. Den er rimeligvis modelleret 1794, og maa da tilskrives Fabrikens daværende Modelmester *Luplau* († 1795), ti der nævnes først 1795 en Beholduing af fire hvide og et dekoreret Exemplar. Salget gik ikke raskt, muligvis af den S. 126 angivne Grund, først i 1805 udgaar det sidstnævnte Exemplar af Lageret (? hvorhen), og de andre dekoreres og sælges efterhaanden. Gruppen har siden delt Skæbne med Fabrikens øvrige Figurer fra forrige Aarhundrede. Interessen for dem tabte sig lidt efter lidt og fik Banestødet ved G. F. Hetsch's Tiltrædelse som Leder af »Konstneriet«. Upaaagtede, spredte og henslængte paa forskjellige Lofter fandtes Formene til disse Figurer, indtil Fabriken kom i privat Eje, og det efterhaanden lykkedes at samle, hvad Empirestilens Mænd vistnok mod deres Vilje havde levnet af Rokokotidens Arbejder. *A. C.*

Bing & Grøndahls Porcellænsfabrik, der nu er overgaaet til Brødrene *Harald* og *Louis Bing*, aabnede den 24de Avgust et nyt, smukt udstyret Udsalg paa Amagertorv. En væsentlig Prydelse i dette ere to kolossale Biskuit-Buster af Fabrikens Grundlæggere, Brødrene *M. H.* og *J. H. Bing*. Busterne ere modellerede af Professor *Th. Stein*.

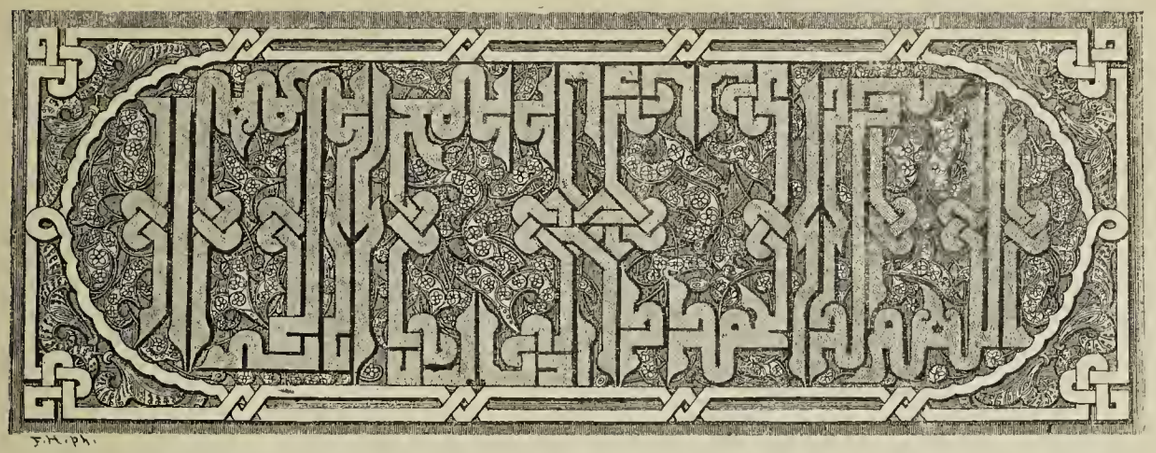


Fig. 139. Indskriftbaand; kufisk Skrift (efter Lozano: *Antigueedades árabes.*)

Arabisk Ornamentik, især i Spanien.

Af Dr. **Emil Gigas.**

Der hører ikke megen Sprogsands til for at opdage, at Benævnelsen *Arabesk* viser hen til Araberne. Netop fordi Ornamentet har Meget at sige i dette Folks Kunst, og det paa helt særegen Vis, har den almindelige Kunstterminologi hentet Ordet derfra, og Arabesker kalder man nu ganske i Almindelighed ethvert fantastisk slynget Planteornament. Om imidlertid Mange have fuld Klarhed over, hvad der er det Karakteristiske ved den rigtige arabiske Ornamentik, turde være et Spørgsmaal, og det kan da her være passende Sted at gaae noget nærmere ind paa Betragtningen af den, idet den er af en saa fremtrædende kunstindustriel Betydning.

Vi besidde mangfoldige og mangeartede Kunstfrembringelser af arabisk Oprindelse, hidrørende fra meget forskjellige Tider. I det fjerne Østen kneise mægtige Paladser og Moskeer, med Kupler og slanke Taarne, som Minder om Indiens og Persiens muhammedanske Beherskere i gamle Dage. Endnu større Rigdom og Glands udfolder den arabiske Arkitekturstil i de Bygningsværker, som Tiden og den seirende Kristendom har skaanet i vor egen Verdensdel, paa den pyrenæiske Halvø: Moskeen i Córdoba med sin Søileskov og *Alhambra* med sin yppige Pragt, der gjemmes bag de simple røde Mure, vidne den Dag idag — trods Ødelæggelse og Forfald — om, at der tilkommer Araberne en ærefuld Plads i Kunstens Historie. I Europas Museer finde vi mauriske Vaser og lignende keramiske Arbeider jævnsides med den klassiske Oldtids malede Lerkar og den italienske Renaissances Majolica; vi see Orientens brogede Tæpper kappes i Farveskjønhed med de bedste textile Sager fra Vestens Lande, baade ældre og nyere, og de østerlandske Metalarbeidere have forstaaet at smykke saavel Krigsvaabnene som det daglige Livs Brugsgjenstande saa smagfuldt og rigt, at deres Værker tør hævde sig ved Siden af det meget Mesterlige, som Tydskland og Italien skjænkede os i denne Retning, i det 16de Aarhundrede. Ja, selv i Nutiden, da fremmed Indflydelse og andre Aarsager have berøvet den arabisk-orientalske Kunst Meget af dens Særpræg og Værd, er dog altid Et og Andet af

dens seneste Frembringelser istand til at fængsle Opmærksomheden ved Verdensudstillinger o. Lign. som Udtryk for en eiendommelig Nationalitets Kunstbegavelse.

Inden Muhammed optraadte, levede det Folkeslag, der bærer Navnet Arabere, som Nomader i Vestasiens Ørkener, et tappert, ridderligt, gjæstfrit og frihedselskende Folk med livlig Fantasi, der holdt af at lytte til Eventyr og Sange med Akkompagnement af Strengeleg, naar Krigerne udhvilede sig i Teltene efter deres Streiftog. Man tør antage, at de allerede dengang vare i Besiddelse af en Kunst, og at denne yttrede sig i ornamenterede vævede Stoffer til at pryde Teltboligerne med — men hvordan disses Ornamentik har været, veed man Intet om. Da saa Erobringerne begynde med Udbredelsen af Profetens Religion, kommer Folket i Berøring med kunstfrembringende Nationer, og især den byzantinske Stil sætter Mærke i den arabiske Arkitektur, dog kun for en Tid, thi senere hen omdanner denne ganske det Laante efter eget Behov. At her strax *Arkitekturen* nævnes alene, har sin Grund i den forholdsvis ubetydelige Rolle, som Malerkunst og Billedhuggerkunst spille hos Araberne. Man har gaaet saa vidt at ville nægte, at Maleri og Skulptur overhovedet har været øvet hos denne Nation, og sat dette i Forbindelse med et religiøst Forbud mod Fremstilling af den levende Natur. Selv om det paagjældende Sted i Koranen kan tydes paa anden Vis, er der dog Anledning til at mene, at Figurfremstilling i Kunsten var Muhammedanismens Stifter imod; men vist er det, at Muhammedanerne mere end eengang have sat sig ud derover, hvilket fremgaaer saavel af Historieskrivernes Skildringer som af enkelte bevarede Kunstværker. En anden Sag er det, at de arabiske Kunstnere i Virkeligheden aldrig have bragt det til noget Videre som Malere eller Billedhuggere, og hertil maa vi da søge Grunden i Folkekarakteren. Det gaaer med Arabernes Kunst som med deres Poesi: i begge vise de Mangel paa Evne til at opfatte sikkert og klart og give et konkret Billede, thi de see Tingene som gjennem et Drømmeslør, og deres Fantasi kan vel dynge Lignelse paa Lignelse, den ene prægtigere og mere farvestraalende end den anden, eller i Kunsten omspænde Søiler og Buer med et skinnende Net af Ornamenter, men ligesaa taaget og svævende Indtrykket hos Læseren bliver af den østerlandske Digters Billedsprog, ligesaa lidt har den østerlandske Kunstner formaaet at gjengive det virkelige Livs Fænomener anskueligt og natursandt paa Lærredet og i Marmoret. I Arkitekturen slog Arabernes kunstneriske Evne imidlertid langt bedre til. Et storartet organisk Hele formaaer den arabiske Arkitektur vel høist sjeldent at frembringe; der er ingen rigtig Alvor i dens Bygningsværker, hvor omfangsrige de end kunne være, og de egentlig konstruktive Led forsømmes i en kjendelig Grad: Søilerne see ikke ud, som om de kunne bære Noget, og Buernes oprindelige Form forvanskes ved Forsiring. Noget Tilsvarende til det oldgræske Tempel eller den kristne Basilika finde vi ikke, og hvad enten der skal bygges en Moskee til Gudstjeneste eller et Herskerpalads, nøies den arabiske Bygmester i Almindelighed med at lime Rum til Rum uden at tage Hensyn til Helhedsvirkningen, især forsaavidt som den viser sig i en anselig Façadekomposition. En arabisk Bygning, stor eller lille, monumental eller Privathus — naar man undtager visse Værker af den muhammedanskindiske Arkitektur — er i det Ydre kun lidet sigende, Murene ere ofte næsten nøgne og uden Vinduer, Kuplerne see ud som vilkaarlig paaklistrede og have Intet tilfælles f. Ex. med Pantheons eller Peterkirkens, og Taarnene ere enten klodsede Firkanter eller spinkle Minareter, der rage himmelhøit iveiret i paafaldende Modsætning til Bygningens øvrige Partier. Men saa er der til Gjengjæld anvendt desto Mere paa Enkelthederne i det Indre, særlig paa Ornamenteringen, denne vigtige Side af Bygningskunsten. Her er Østens Kunst i Sandhed stor, her er et Rige, hvor den fører Sceptret uindskrænket. Intetsteds naaer dog den arabiske Ornamentik saa høit som i Slottet *Alhambra* ved Granada, opført i det 13de Aarhundrede og udvidet og forskjønnet i de to næste Aarhundreder. Alhambraornamentet er det arabiske Ornament i egentlig Forstand, og idet det Følgende væsentlig dreier sig om, hvad de gamle spanske Maurerkongers Borg frembyder os af Skjønt og

Karakteristisk i denne Kunstgren, vil der blive Leilighed til at gaae nærmere ind paa Adskilligt, som blot er fremsat antydningsvis i det Foregaaende.

Først et Par Ord om Bygningen, saaledes som den nu er at see. Naar man nede fra den frugtbare Slette, der omgiver Granada, eller fra en af selve denne Bys aabne Pladser kaster et Blik op mod det Bjerg, der begrændser Byen mod Sydost, bemærker man ligesom en hel Murkrands paa dets Top, hist og her afbrudt ved massive, firkantede Taarne og paa sine Steder næsten hældende ud over Skrænten, ved hvis Fod Floden Darro løber. Det er de Fæstningsmure, der omslutte *den røde Borg* — som det arabiske Navn betyder. Veien fra Byen derop er temmelig steil, men høist tiltalende, navnlig om Foraaret; thi man vandrer hele Tiden i smukke Haveanlæg, dels af udpræget sydlandsk Karakteer, med Oranger og Cypresser, dels mindende om Nordens Natur: talrige Bække ile rislende afsted mellem høie Ælme og fremkalde en blomstrende Skovbund, der kan maale sig med den i de danske Skove. Denne kjølige, saftiggrønne Friskhed i Forbindelse med Vandrigdommen er dobbelt kjærkommen, fordi den træffes saa sjeldent i det tørre, solstegte Spanien. Den skyldes imidlertid tildels Kunst, og det er just Maurerne, man har at takke derfor. Under Opstigningen seer man ikke synderligt til Slottet: det ligger gjemt bag Træerne, og naar man naaer helt op, er det dets Udenværker, man først støder paa. Man maa passere to solide mauriske Porttaarne af fæstningsagtigt Præg og derefter en aaben Plads, Cisternepladsen, der omgives af forskjellige Bygninger, deriblandt en stor og svær, graa Ruin i Renaissancestil. Det er et Palads, som Karl den 5te lod bygge heroppe efter at have nedrevet en Del af det mauriske Slot, dog (ifølge spanske og udenlandske Lærdes Udsagn) ikke nogen af dens fornemste og skjønneste Dele, saa at de forbittrede Udbrud, som flere Reisebeskrivere og Kunsthistorikere komme med i den Anledning, ikke ere helt paa deres Plads. Men hvordan finder man da hen til det rette Alhambra? Et almindeligt europæisk Lystslot, f. Ex. bygget i Renaissancestil, vil naturligvis sørge for at præsentere sig paa bedste Vis udadtil, med pyntelig Façade og en smuk Portal derpaa; men for at betræde denne fyrstelige mauriske Villas Indre maa man, ialtfald nutildags, begive sig ad en smal Gang, om bag Keiser Karls Palads, og en lille Dør i den aldeles uprydede Mur fører saa ind til *Myrthegaarden*, den største af Slottets Gaarde. Det Meste af dennes Fladerum optages af en firkantet Dam, der begrændses paa de to Sider af Myrthehækker (heraf Navnet) og paa de to andre af Søilegange. Allerede her, skjøndt man endnu ikke befinder sig i Paladsets rigest prydede Rum, frapperes man af Modsætningen mellem det Ydre og Indre, en Modsætning, der svarer til den imellem Araberens værdige og afmaalte udvortes Holdning og hans fantastisk drømmende Sjæl, — saaledes som en udmærket Kjender af Orientens Kunst har udtalt. Allerede her vil man ogsaa faa en stærk Følelse af, at det ingenlunde er nogen storartet Stil, hvori Alhambra er bygget, at dets Lokaliteter hverken imponere ved Dimensionerne eller ved noget Mægtigt i Anlæget, men at det Nydelige og Elegante har Overvægten. Over de tynde, ukannelerede, forholdsvis lave Søiler med tærningagtige, stærkt forsirede Kapitæler ere lette Buer spændte, kantede med Ornamentrande, og Vægrummet ovenover disse er atter udfyldt med en Vrimmel af sirlige Ornamenter. Marmorfliser beklæde Gulvet, og farvede, glaserede Fajanceplader dække den nederste Del af Væggene. Gjennem Døraabningerne seer man ind i de tilstødende Rum, der ligge i kjøligt Halvmørke, men gjennem deres buede Vinduer har man atter Udsigt til de fjerne Bjerge, belyste af den straalende Sol, eller de grønne Trætoppe i de omgivende Haver. Som hele denne lette, luftige Pragt speiler sig i det klare Bassin, vækker den et Indtryk af mageligt Velvære, af Hvile og Forfriskning under Sydens brændende Sommerhede. Det samme Indtryk bevares, ja forhøies under Vandringen gjennem de andre Gaarde og Sale: *Løvegaarden* med de dristig sammenkoblede Dobbeltsøiler, de smaa kuppeldækkede Pavilloner, de bizart udtungede Buer og i

Midten Springvandets Kumme, hvilende paa kluntede Løvefigurer, fremdeles *Gesandternes* høie Hal med en stor Kuppel — indvendig konstrueret paa almindelig orientalsk Vis som en Drypstengrotte eller Bikagernes Lag i en Kube — det saakaldte *Lindaraja's Balkonværelse* (eller Mirador de Lindaraja), hvor man forresten i den nyere Tid har været smagløs nok til at anbringe en kulørt Rude i Loftet à la Konditorpavillon osv. Man kan gjenkalde sig saameget man lyster alle de sørgelige og blodige Optrin af Maurerrigets Historie, for hvilke Alhambra har været Skuepladsen, — alligevel vil det ikke lykkes at komme i nogen mørk-romantisk Stemning i disse festlige Rum. Selv om *Abencerragernes Hal*, hvor ifølge Sagnet Granadas sidste mauriske Konge lod en hel Adelsæt myrde, gjælder dette; maaskee Maaneskinnet kan frembringe den Gysen, som slige Minder fornuftigvis skulde fremkalde hos Besøgeren, men en sollys Dag, navnlig Søndag, naar Fontainens Straale plasker hen over det lille Marmorbassins »uudslettelige Blodpletter« (der efter en mere nøgtern Forklaring skyldes en rusten Tagrende) og pyntede Almuesfolk fra Byen spadsere deroppe, tager denne Sal sig ligesaa elskværdig ud som alt det Øvrige. — Til Bygningsstilens legende Lethed svare de Materialier, der ere benyttede. Vi have nævnt de spinkle Marmorsøiler og *los azulejos* (Fajancefliserne); selve Murene ere af Teglsten eller Ler, Kuplerne dels af Træ, dels af Stuk; ogsaa de flade Lofter ere af Træ, ligesom Dørindfatningerne og Arkaderne. Over Fajancepanelerne ere Væggene beklædte med Stuk, og her er det egentlige Sted for Anbringelsen af Arabesker. I Alhambras Velmagtsdage straalede disse Vægge i Guld og de herligste Farver; men nu er rigtignok det Meste afbleget. Thi det er ogsaa en af de Skuffelser, der sædvanligvis venter den Reisende, som første Gang betræder Paladset: ligesom han finder det Hele adskilligt mindre, end han havde forestillet sig, saaledes finder han det ogsaa en hel Del mindre broget og glimrende, hvis han gaaer ud fra de farveprangende Tavler i Værker som Owen Jones' *Alhambra* eller *Monumentos arquitectónicos de España*. Dog er der paa mange Steder levnet saa betydelige Farvespor, især i de dybere liggende Partier af Ornamenteringen, at det er forholdsvis let at rekonstruere Væg for Væg med den oprindelige Glands, og Alhambra er i saa Henseende meget bedre stillet end dets Nabo, det mindre Lystslot Generalife, hvor den fra Restaureringen af mange middelalderlige Bygninger saa bekjendte Hvidtekost har bredt et kjedsommeligt Kalklag ud over det fine arabiske Stukbroderi. Derfor har man i Alhambra ikke blot indskrænket sig i vor Tid til at bøde paa Revner i Muren eller anbringe Jernstivere i Arkaderne eller lægge Forbinding om skrøbelige Søiler, — man har ogsaa formaaet at lade enkelte Dele af Bygningen fremtræde paany i den tidligere Herlighed med rig Forgyldning og Farver, saaledes som de bevarede Rester angav, og det fuldstændig restaurerede Badeværelse samt et Par Værelser til give nu en klar Forestilling om, hvorledes Slottets Indre idethele har været i gamle Dage.

Vi ville nu, med Afbildningerne for Øie, gjennemgaa Ornamentiken i en af Alhambras Vægdekorationer, og det sees da strax, at der er en væsentlig Forskjel mellem dennes nederste og øverste Parti. Fra Gulvet til omtrent et Par Alen over dette er Fajancesokkelens Dekoration geometriske lineære Ornamenter med mer eller mindre regelmæssige Figurer og i mattere, sekundære Farver. Her kan bemærkes, at der næsten altid kun er Tale om Fladeornamentering, ikke Relief, ved disse *Azulejos*, og det maa betragtes som en hel Sjeldenhed, at der paa den saakaldte »Lovens« eller »Troens« Port i Alhambra findes saadanne med ophøiede Ornamenter, og det endda bladagtige, grønne og blaa paa gul Grund. Hovedmønsteret i Dekorationen er undertiden simpelthen frembragt ved Grændselinierne mellem forskjelligfarvede, polygone Felter, saaledes at det Hele gjør en ligefrem kaleidoskopisk Virkning, snart atter givet ved hvide Linier eller Baand, der krydse hverandre og danne ligesom et Net eller Gitter over det Øvrige. Skjøndt den arabiske Kunstner her er bunden ved visse Indskrænkninger og ikke kan give sin Fantasi

saa slappe Tøiler, som hvor det gjælder de egentlige Arabesker, forstaaer han som mathematisk Geni dog prægtig at undgaae Ensformighed, og Alhambras Paneler have derfor et Utal af sindrig opfundne og taalmodig gjennemførte Liniekombinationer at opvise. Engang imellem finde vi overveiende retvinklede, korsagtige Former, men for det Meste see vi Linien brudt, hvergang der saa at sige gjøres Tilløb til den rette Vinkel; blandt de mangekantede Former, der saaledes dannes, er Stjerneformen meget fremtrædende. Idet paa denne Maade Liniernes Brydning aldrig fører til en endelig Afslutning, bydes der Beskuerens Fantasi stadig ny Næring, og det tør kaldes pirrende behageligt at lade Øiet følge et af de hvide Ornamentbaand fra det Øieblik, det udgaaer diagonalt fra Randen, og videre under dets mange, ofte overraskende Dreininger. De benyttede Farver ere Gult, Grønt, Blaat og Violet, temmelig dæmpede, foruden Sort og Hvidt. De kunne være anvendte med en vis Regelmæssighed i Felterne, men saaledes, at de i Farve som i Tegning symmetriske Partier ikke afsluttes tydelig nogetsteds: man kan under Betragtningen udtage snart et, snart et andet Afsnit af Dekorationen som tilsyneladende færdig Helhed, hvis Elementer da atter kunne fordeles i Forbindelse med nye Linie- og Farvekombinationer, paa flere lignende, omliggende Afsnit. Helt nede ved Gulvet begrændses Sokkel-

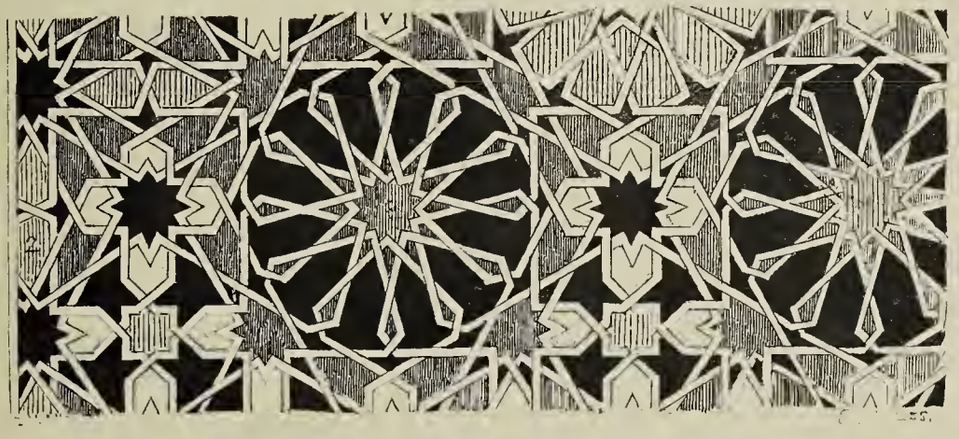


Fig. 140. Et Stykke Fajancepanel fra Alhambra.
(Efter Monum. arquit. de España).

dekorationen undertiden af en ensfarvet Bort, f. Ex. grøn; og en anden Bort, men ornamenteret, omslutter den ofte paa Siderne og foroven. Almindeligst er denne Del af Væggen imidlertid skilt fra det ovenfor værende Parti ved en Frise med et Ornament (sort paa hvid Grund), der kan lignes ved en Række Tallerkenstabler, men Notabene bestaaende af Tallerkener, der aftage i Størrelse fra Nederst til Øverst; forresten kalder man det sædvanligvis *tindelignende*, og virkelig finder man ogsaa hyppig Murtinder af denne Form paa arabiske Bygninger. — Derpaa begynder en ny Art Ornamentering. Omend de nederste Partiers Dekoration kan være mere eller mindre smaamønstret, undertiden helt sirlig; omend vi engang imellem kunne støde paa et bladagtigt Ornament eller en Indskriftlinie som Led i Dekorationen blandt Linieornamenterne, saa er Kjendemærket for denne Del af Væggenes Udsmykning dog idethele en forholdsvis Simpelhed og Soliditet. I saa Henseende følger jo den arabiske Kunstner et fornuftigt og rigtigt arkitektonisk Princip, som imidlertid just ikke er kommet hans Søilehaller tilgode. Det er først høiere oppe, at vi møde *Arabeskernes* luftigere Zone, og det Nye, som er bragt ind, er da først og fremmest de *krumme* lineare Forbindelser, til sine Tider anvendte alene, til andre Tider — og det oftest — kombinerede med retliniede Figurer. At give en anskuelig Skildring af

den uendelige Rigdom i Opfindelsen, som den arabiske Ornamentik her lægger for Dagen, vilde være aldeles umuligt uden Illustrationer at henvise til; for at disse skulle give et rigtig fyldigt Begreb om Alhambra-Arabeskernes overdaadige og dog beherskede Pragt, maa der endog Farver med. Alle de, der have gjort disse Arabesker til Gjenstand for et mere indtrængende Studium, have imidlertid i større eller mindre Grad faaet Øiet op for det Princip, som gjennemgaaende er lagt til Grund for Dekorationen, og de Midler, hvorved Totalvirkningen er naaet; men især har dog den høitfortjente wienske Museumsdirektør *Jakob Falke* mægtet at fremstille det klart i sine forskjellige Arbeider over arabisk Ornamentik. Det, som det gjælder om for den orientalske Kunstner, er at frembringe en stigende Effekt hos Beskueren, saaledes at dennes Øie strax betages af noget Glandsfuldt og Prægtigt, hvilket tillige er af den Beskaffenhed, at man ikke saa snart bliver færdig med det ved at see nærmere til. Han skal sørge baade for at fremkalde en behagelig Overraskelse hos den Indtrædende, men derhos ogsaa for at sysselsætte den magelig Hvilendes Blik paa en underholdende Maade. Skjøndt derfor den sidste Fordring foranlediger ham til at gaa saa vidt i Retning af Mangfoldighed, at vel ingen anden Kunststil fuldt ud frembyder os et Sidestykke dertil, ledes han af det første Krav til at søge og finde den Enhed, uden hvilken Intet er Kunst, og han lader da Tegning og Farve samvirke til Harmoni. Ved det første Øiekast seer Beskueren ikke blot et Spil af straalende, kraftige Farver, men desuden et System af rette eller krumme Linier og Baand, der omslutte forskjelligfarvede Felter og danne et Net — i Lighed med Fajancepanelernes Ornamentering. De ere lidt ophøjede over Grundfladen, som foreløbig ikke har aabenbaret al sin Pragt; men naar Betragteren træder nogle Skridt længere frem, viser der sig indenfor Felterne en Vrimmel af mere eller mindre bladformede Arabesker, hvis yndefulde og dristige Sving stadig fængsle Øiet, der følger dem med saameget større Velbehag, som Forstanden ogsaa tages i Brug derved: det er ligesom at gjætte Rebus eller Logogryfer. Endnu har Dekorationen dog flere Kilder til Nydelse i Behold, thi det skærpede Blik vil opdage, at selve Arabeskernes Smaaflader atter ere prydede med fine Arabesker, saa at der intetsteds kan fremkomme nogen Tomhed. Og naar Øiet har mættet sig med alt dette, og man trækker sig noget tilbage, møder man dog igjen den virkningsfulde Helhed med det ornamentale Hovedmotiv, saa forfriskende roligt efter Detaillernes utallige Mængde. Det er ingenlunde grebet ud af Luften, naar den tydske Musikskribent *Edw. Hanslick* sammenstiller Arabesken og Musikken, idet han karakteriserer dennes Indhold som »tönend bewegte Formen«. I Lighed med Musikken virker Arabesken ogsaa ved sin symmetriske Bygning trods alle de tilsyneladende Modsætninger, hvad de enkelte Led angaaer; og Araberen passer altid paa at lade det rige Ornamentvæv udgaae paa naturlig og skjøn, symmetrisk Maade fra en fælles Midte eller Moderstamme. Den arabiske Ornamentkunst virker her overensstemmende med Naturen, dog uden at kopiere den; man kommer til at tænke paa Ribberne i et Vinblad eller paa et Kastanieblad. Her gjælder dog ogsaa, hvad der er bemærket ovenfor om de geometriske Ornamenter, anvendte for sig: de enkelte Figurer gaae saaledes over i hverandre, at Dele af dem henhøre til mere end eet Nabo-Afsnit af Ornamenteringen, og Vægdekorationen bliver paa denne Maade ikke afsluttet, før der pludselig og vilkaarlig — saa at sige — sættes Punktum ved den Bort, der sædvanligvis omgiver den hele dekorerede Flade. Medens Væggens nederste Parti kun bar mere beskedne Farver tilskue, prange Arabeskerne over dem i kraftigt Blaat, flammende Rødt og straalende Guld, hvormed dog ikke skal siges, at disse Farver altid ere de eneste anvendte. I Almindelighed ere de tre Hovedfarver fordelte saaledes, at Rødt anbringes paa de dybest liggende Partier, Blaat i Skyggen og Guld paa de stærkest belyste Steder; og i Overensstemmelse med Optikens Love optager Blaat det største Fladerum, thi for at en harmonisk Virkning kan opnaaes, maa der være mindst ligesaa Meget af den blaae Farve som af den gule og den

røde tilsammen: her optræder Gult som Guld, d. v. s. med Tendens henimod det Røde, altsaa maa der mere Blaat til end sædvanligt. Jo høiere oppe, desto mere glimrende blive Farverne, og de naae den største Glands i de guldskinnende Stalaktithvælvinger, der krone det Hele, ofte tilsyneladende baarne af smaa Halvsøiler. Hvor der findes flade Lofter, ligner disses Ornamentering saa temmelig Fajancepanelernes: indenfor de ved geometriske Linier dannede Felter seer man bladlignende Ornamenter; i sin Helhed er Dekorationen dog noget sirligere og spinklere end de lavere Vægdekorationer, som rimeligt er.

En særegen Rolle i den arabiske Ornamentik spille Inskriptionerne. Arabernes Bogstaver med de mange Buer og Sving ere allerede i deres sædvanlige Form ypperlig indrettede til at benyttes som Ornamenter; men tidt har endda Kunstneren stiliseret dem ved at paahæfte yderligere Kruseduller til de mange, som den almindelige Skrift besidder, ved at trække de opadvendende Streger i en Skriftlinie alle ud til samme Længde og ligesom knytte Sløifer paa dem eller ved at sætte Smaahager til hist og her o. Desl. Herved ere Indskrifterne omtrent blevne til fuldstændige Arabesker, men dog altid med saameget Særpræg, at Øiet kan opdage dem uden altfor stort Besvær. For yderligere Variations Skyld er der brugt to forskjellige Slags Skrift: den ældre, saakaldte kufiske, af noget stivere Karakter, og de mere kursive Neschibogstaver; Anvendelsen af disse retter sig saa dels efter Stilen i de omgivende Ornamenter, dels efter Indskrifternes Indhold. Disse ere for det Meste forgyldte og anbragte paa mangehaande Maader, snart friseagtigt nedenfra opad eller som Tværbaand eller ligefrem horizontalt; snart mere ioinefaldende i smaa Felter, snart næsten forsvindende mellem de egentlige Arabeskers Slyngninger. At dechiffrere disse Indskrifter, magelig henstrakt paa en Divan (thi i anden Stilling kunne adskillige af dem ikke læses), var da en behagelig Tilgift til den øvrige Nydelse, en Art Gaadegjætning i Lighed med Løsningen af de mathematiske Smaaopgaver, som Dekorationens Linieforbindelser ellers frembød. Og Indholdet gav heller ikke synderlig Anledning til Hovedbrud, naar man var naaet til Ende med Læsningen: mest var det blomstrende lyriske Lovprisninger af Stedets Herlighed eller den fyrstelige Bygherres Vælde, engang imellem dog ogsaa Sætninger af Koranen, lidt dybere i Tanken. Naar disse mindede den hvilende Beskuer om Profetens Lærdomme og Forjættelser, stemte de ypperlig sammen med Indtrykket af Omgivelserne idethele, idet de tæppeagtige Mønstre i Vægdekorationen, de lette Søiler, Kuppelhvælvingerne og Buernes fryndseagtige Bræmmer henledte Tanken paa det Ørkenhjems Telte, hvorfra Muhammed førte sine Tilhængere ud til Seire og Bytte, medens Farvepragten, Kjøligheden og overhovedet Salenes eventyrlige, sandseberusende Skjønhed vakte Drømme og Anelser om det Paradis, som han havde lovet de Troende.

Vi ville forsøge at beskrive nogle Detailler af Alhambras Arabesker, som vi see dem i de øvre Partier af Væggene. I den saakaldte *Retfærdighedens Sal* findes saaledes følgende Ornamentkomposition. Ovenover et større Felt sees et Stykke Indskriftfrise, behandlet som Arabesk, derover igjen en elegant, gesimsagtig Frise. Indeni Feltet ere geometriske og Bladornamenter sammenstillede, med forskjelligt Relief, en god Prøve paa, hvad der er sagt ovenfor om de forskjellige Systemer i Dekorationen, beregnede paa den Betragtendes Standpunkt. Et Skjold med et Indskriftbaand paa skraa danner Centrum; desuden er der fire Indskrifter i Felter, udgaaende straaleformig fra Midten; disse Indskriptioner omkredses af allehaande Liniebrydninger og Sving. Farverne ere: mat Hvidt, Ultramarin, Rødt, Guld og paa sine Steder sortbrun Bund. — Et andet Mønster mødes i den øverste Del af en Væg i *Lindarajas Mirador*, under Tagets Stalaktiter (Fig. 141). Det er især mærkeligt ved nogle ualmindelig naturalistiske Bladornamenter i Guld, der snoe sig om stærkt stiliserede Bogstaver. Et stjerneformet Felt i Midten viser en gylden Indskrift paa blaa Grund; dets Ramme frembringes af Guldlinier, der udvoxe fra Bogstaverne. Nedenfor seer man to andre, foroven buede Felter, som ogsaa have blaa Grund, der atter er

fyldt med lyseblaa Ornamenter af bladlignende Form. Nogle mindre, mørkebrune Afsnit og den store røde Grund, der optager den største Del af Væggen, ere ligeledes opfyldte med mindre fremtrædende Arabesker. — I samme Værelse beundrer man en anden, særdeles yppig og fantasirig og alligevel regelmæssig og overskuelig Dekoration (Fig. 142), som man godt kunde kalde en »Symfoni i Rødt« — for at bruge et Udtryk fra den nyeste Tids Kunstjargon — thi Rødt er ubetinget Hovedfarven, i forskjellige Nuancer, ligefra Blegrødt, omtr. Hvidt, til Brunt; forresten er ogsaa Lysegrønt og Gult benyttet. En Roset udgjør Midtpunktet for et regelmæssig gjentaget Mønster, men forøvrigt er der anvendt saavel mere geometriske Ornamenter, spirende frem fra en Inskription med kufiske Bogstaver, som Bladslyngninger, med stærkere eller svagere Stilisering, ogsaa Indskriftfelter. — Et temmelig hyppigt Mønster (der især bruges til Arkaderne), er Rækker af udtungede Buer i Relief som Hovedmotiv, den ene Række over den anden, paa en Baggrund af finere Ornamenter; det Hele vilkaarlig begrændset ved en Ramme. Undertiden er der dannet ligefrem rudeagtige Figurer ved Hovedmønsterets geometriske Linier, og indenfor disse er saa en kunstigere Tegning lagt. I Myrthegaarden f. Ex. see vi disse to Arter af Dekoration benyttede vexelvis.

Fig. 141. Arabesker fra Lindarajas Mirador, Alhambra. (Efter Monum. arquit. de España).

Hvor har den arabiske Kunst faaet sine ornamentale Motiver fra? Der er dem, som have antaget, at dens mathematiske Linie-Ornamenter have deres Oprindelse fra den byzantinske Kunst; thi denne, som jo var Efterslæt af den græske Oldtids, traf de muhammedanske Erobrere paa, saasnart de begyndte at udvide Islams Magt over Arabiens Grændser. Det skulde da især være Gulvmosaikerne, som have laant Araberne Mønstre. Men nødvendigt er det dog vist ikke at søge Oprindelsen til det orientalske lineare Ornament i andre Folkeslags Kunst: man pleier netop at mene, at de Nationer, som boe paa en gold, plantefattig Jord, i sig have Tilbøielighed for Anvendelse af linear Ornamentik, og dersom vi vidste noget Bestemt om Arabernes Kunst før Islam, medens de boede i Ørkenen, vilde vi maaskee finde denne Antagelse bekræftet for deres Vedkommende. Om den Omstændighed, at vi støde paa Ornamenter hos Araberne, der komme det antike Ornament nær, som kaldes *à la grecque*, er begrundet paa Mere end en Tilfældighed, det er ikke let at sige og trænger til at undersøges nærmere. Hvad den frie Arabeske angaaer, saa har man ogsaa villet hævde, at den byzantinske Kunsts Akanthusløv er Forbilledet for dens Planteslyngninger, og som Bevis herpaa anfører man Dekorationsmotiver fra en Moskee i Kairo, bygget i det 9de Aarhundrede, hvor det takkede Bladeværk røber tydeligt Slægtskab med Vestens Ornamentik. Langt rimeligere synes imidlertid den Anskuelse, at Araberne vel

en Stund modtog Paavirkning af Byzantinernes Bladornamentik, men inden føie Tid gik paa egen Haand, opsøgte Motiver af Planteriget, tog dem først saa nogenlunde som de fandtes i Naturen, men stiliserede dem saa mere og mere, overensstemmende med deres kunstneriske Naturel. Mellem Plantearabeskerne paa det afbildede Vægfragment fra »el Mirador de Lindaraja«, hvor man seer (omend lidt rudimentært) baade egentlige Blade, Kronblade og Frugtknude og f. Ex. den kjækt udslyngede Arabesk paa det smukke Øxeblad (Fig. 143) fra vort ethnografiske Museum, hvilken vel ogsaa maa henregnes til Planteornamenterne, men har grumme Lidt af den naturlige Form tilbage, — mellem disse

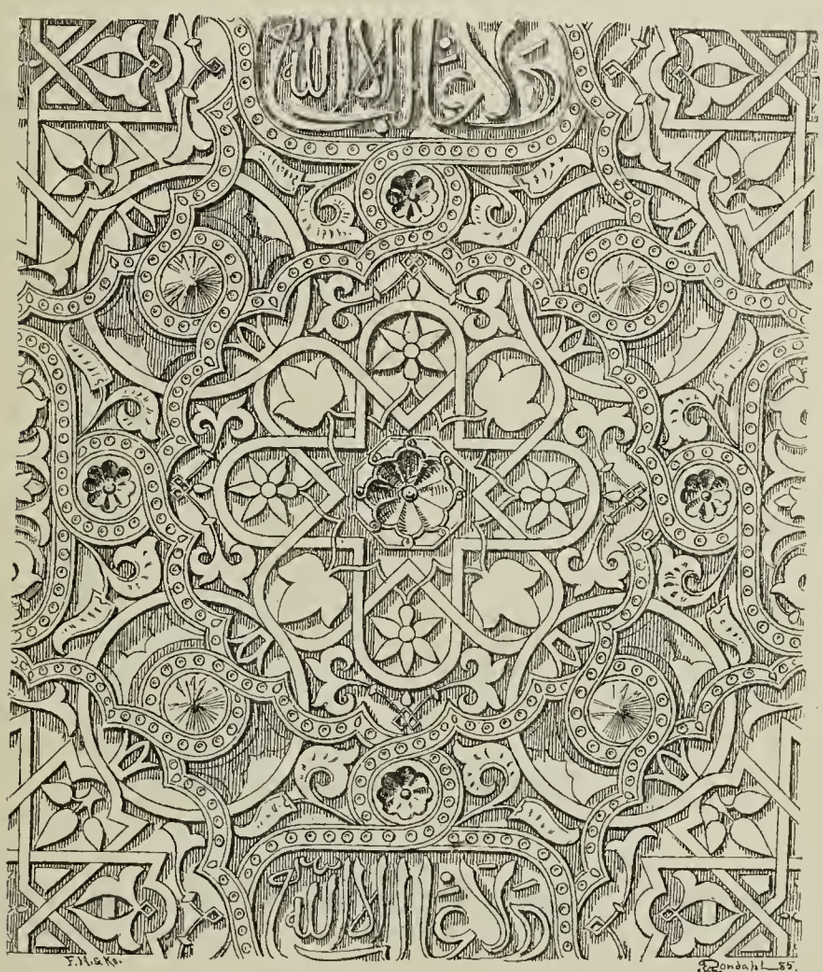


Fig. 142. Arabesker fra den øverste Del af en Væg i Alhambra.
(Efter Monum. arquit. de España).

to Prøver paa arabisk Ornamentik ligger et godt Stykke Udvikling i Opfattelse af Stilisering, hvilket her ikke vil sige det Samme som et længere *Tidsrum*. Thi Væggen med de næsten botaniske Plantetegninger er jo samtidig med mange andre, som bære saadanne Arabesker tilskue, der saa at sige næsten have forsvoret al Frændskab med den virkelige Verden. Her skal blot gjøres gjældende, at den arabiske Kunst rimeligvis hele Tiden er gaaet paa Jagt efter Motiver af Planteverdenen for — efter at have tumlet lidt med dem — at sammensmelte dem med sit øvrige fantastiske Ornamentflor. Det akanthusagtige Sving i Blad-Arabeskerne paa et smukt Messingfad, som ligeledes eies af det ethnografiske

Museum, har vistnok heller Intet at gjøre med byzantinske Mønstre. I samme Museum findes en meget rigt og livlig ornamenteret Overdel af et Røgelsekar af Messing: her er der særlig Anledning til at lægge Mærke til et Baand paa dette med forholdsvis naturalistiske Bladslyngninger, der lade til at skulle antyde Vedbend. Noget Lignende kommer ogsaa frem i den foroven afbildede, allerede omtalte Dekoration fra Lindaraja's »Mirador«; men navnlig kan man ikke tvivle om, at Vedbendrankerne med deres Løv vare et ornamentalt Æmne for Arabernes Kunst, naar man seer Gjengivelserne af en spansk-maurisk Vase og et Par Fade i samme Stil, der bevares i South Kensington Museet (de findes i Fortegnelsen over dette Museums keramiske Afdeling). Og Arkaderne i Alhambra's Løvegaard vise paa mere end eet Sted saavel Palmetter som Piniekogler, ogsaa Agern træffer man paa, — kort sagt, de vegetative Motiver sees at være optagne fra alle Kanter, og det vistnok fra selve Naturen uden dog at behandles naturalistisk. Trods den Billedfrygt, som Araberens Religion lærte ham, har han — som allerede tidligere antydet — ikke helt undladt at fremstille saavel Mennesker som Dyr i sin Kunst. De Menneske-fremstillinger, der synes at skyldes arabiske Kunstnere, ere kun faa: nogle Miniaturmalerier

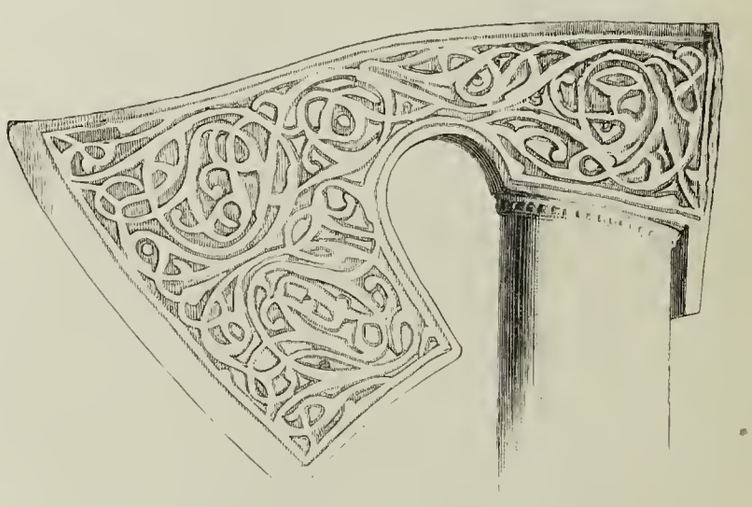


Fig. 143. Øxeblad fra Ethnografisk Museum.

i Haandskrifter, nogle Figurer af Fyrster, Riddere og Damer paa vævede Tæpper og Elfenbensæsker og endelig et Par Loftsbilleder i Alhambra. De Lærde ere imidlertid uenige, om disse sidste, der mest forestille Kampe og ridderlig idylliske Optrin, virkelig hidrøre fra muhammedanske Malere, og ialfald vise saavel disse Arbeider som overhovedet hvad vi besidde af arabisk Figurmaleri kjendelige Spor af europæisk Indflydelse. Derimod ere den arabiske Kunsts Dyrefigurer eiendommeligere og interessantere, og de forekomme ogsaa hyppigere. De ere nemlig stiliserede paa samme Maade som Planterne og næsten indrangerede blandt Ornamenterne. Her gjælder dog ogsaa et »Mere eller Mindre« ligesom ved Plantearabeskerne; thi f. Ex. fire Ørne, der sees staaende, med spredte Vinger paa Laaget af en i South Kensington Museet bevaret Elfenbensæske, see ret virkelige ud, og det Samme er Tilfældet med nogle Fugle paa den ene af de to »Alhambravaser« (nu ødelagt, men kjendt gjennem ældre, gode Afbildninger). Men seer man paa de tre violetfarvede Løver i et gammelt maurisk Banner, som gjemmes i Burgos og skal være erobret i Slaget ved Las Navas 1212, saa finder man ligesaa ringe Lighed hos dem med rigtige Løver som hos de bekjendte heraldiske Dyr af dette Navn, der springe i saa mangt

et Vaabenskjold. Endnu kuriøsere ere de tolv »Løver«, efter hvilke den ene af Alhambras Gaarde er bleven opkaldt. Disse Figurer, alle som tilhuggede efter een Model, ligne med deres runde Hoveder, klodsede Legemer og stolpeagtige Ben omtrent de primitive Stykker Legetøi, der falbydes ved Markeder paa Landet. Man vil imidlertid tage meget feil ved at troe, at den arabiske Mester har gjort dem saaledes af Enfoldighed og Uforstand; saameget Begreb om en Løves Udseende har han upaatvivlelig havt, at han vidste, at dette Dyr ikke seer ud som hans Marmoruhyrer. Men han havde blot til Hensigt at skabe et Fodstykke til Springvandets Skaal, i Form af en Kreds af stiliserede Dyreskikkelser, overensstemmende med Gaardens øvrige Dekoration og tillige i Samklang med Islamismens Had til natursand Afbildning. Morsomt er det forresten at see Forfatteren

Fig. 144. Underside af et Messingkar. (Ethnografisk Museum).

til en af Løvegaardens Selvros-Indskrifter ganske naivt opfordre til at beundre Løverne: »thi de mangle kun Aandedræt for at komme i Raseri«. Altsaa for ham tage de sig umaadelig virkelighedstro ud! Sagen er vel, at det gjaldt at prise Fontainen i saa overdrevne Udtryk som muligt, og da Indskriftens Forfatter helt ligefrem og jævnt har anseet det for det høieste Fortrin ved et Kunstværk at have en skuffende Lighed med Virkeligheden, har han ladet sin Ros over det gaae ud herpaa, uden at bryde sig om, at »Løverne« ligne Løver i temmelig ringe Grad. Endel mere naturtro ere de to Antiloper, som danne et Led i Dekorationen af den nu ene tilbageværende »Alhambravase« (Fig. 145), Pendant til den ovenfor omtalte med Fuglene. Her kan man slet ikke være i Tvivl om, hvad Slags Dyr man har for sig; men at Kunstneren dog kun har betragtet dem som

Ornament, næsten ligestillet med de eventyrlige Planter, der ere anbragte ved Siden af dem, og Vasens Ornamentering idethele, — det kommer tilsyne ved de Arabesker, som ere anbragte indenfor de to Dyrefigurers Konturer, ligesom det kunde være i et almindeligt Felt i Dekorationen (smlg. ogsaa Fig. 144).

Som man seer, offrer den arabiske Kunst alt Andet for Ornamentiken; men det er ogsaa Ornamentik tilgavns. Under den Forvirring, som i den nyere Tid har hersket paa den dekorative Kunsts Omraade i Europa, under alle Overdrivelserne og de smagløse Forsøg paa Naturkopiering er det belærende og heldbringende at vende Blikket mod Orienten med dens sunde og ypperlig gjennemførte Grundsætninger for Fladedekoration, dens enestaaende Sands for Farveharmoni og dens næsten uudtømmelige Opfindelsesevne, stadig holdt indenfor de rette Grændser. Hermed er imidlertid ikke sagt, at det var et Gode, om den europæiske Kunst gav sig til slavisk at efterligne den orientalske. Allermindst Arkitekturen idethele, thi at bygge i arabisk Stil vil sjeldnere være paa sin Plads ligeoverfor de Opgaver, der stilles europæiske Bygmestre: dertil er der altfor lidt Alvor i Arabernes Bygningskunst. Det er omtrent umuligt at tænke sig et Raadhus eller et Universitet, et Bibliothek eller et Museum opført i Smag med Alhambra, og man har da ogsaa hidtil indskrænket sig til at anvende Alhambrastilen i Bygninger, hvis Formaal er af lettere Art, saadanne, som blot skulle byde Underholdning og Forfriskning. Den egner sig f. Ex. godt til Fyrsters og Rigmænds Lystslotte, og Kongen af Würtembergs *Wilhelma* ved Stuttgart er især et navnkundigt Exempel paa dens Anvendelighed i vore Dage. Fremdeles er den som selvskreven til Forlystelsesanstalter, Sommertheatre og Koncertsale (hvor der ikke gives synderlig alvorlig Musik og hvor Publikum ikke behøver at høre andægtig efter), til Restaurations- og Konditorilokaler. Det er jo ikke saa overordentlig længe siden, at der her i Kjøbenhavn existerede et stort Forlystelsesetablissement i maurisk Stil, nemlig Georg Carstensens »Alhambra«, med ligefremme Kopier af Enkeltheder fra Slottet ved Granada og en Indgangsport, der var tagen helt fra det før nævnte Generalife; og nu har »Panoptikon« blandt sine Herligheder ogsaa en »maurisk Sal«. Endelig passer den arabiske Arkitekturs Stil fortræffelig til Badeanstalter: Orientalerne have som bekjendt forstaaet at indrette deres Bade paa efterlignelsesværdig Maade, og Stilen forbindes da ganske naturlig med den praktiske Indretning efter orientalsk Forbillede. — Men hvad vor Tids ornamentale Kunst vil have Gavn af, det er dels at indprente sig den arabiske Ornamentiks Principer, dels at mærke sig Enkeltheder af den, opsamlede hist og her blandt dens Frembringelser. Det er ikke blot, naar Talen er om Dekorationsmaleri, at der vil være Brug for arabiske Mønstre; ogsaa ved Porcellains- og Terracottafabrikation, Vævning, Brodering, Arbeider i Metal osv. kunne de gamle østerlandske Mestere levere mangt et værdifuldt Motiv. Gode Afbildninger af Arabernes Kunst ere

Fig. 145. Alhambravasen.

heller ikke sjeldne eller vanskelig tilgængelige. Her skal nævnes nogle af de vigtigste Kilder. Det første større, illustrerede Værk i denne Retning er vistnok *Lozano's Antiguedades árabes de España*, udk. 1804, to Bind i Folio, med kobberstukne Tavler; det findes i det store kgl. Bibliothek. Fra en senere Tid haves *De la Borde's Voyage en Espagne* med Atlas, ligeledes i det kgl. Bibliothek; fremdeles *Girault de Prangey's Monuments arabes et moresques d'Espagne*, et stort Folioværk, *Villa-Amil's España artística y monumental* (fra Fyrrerne, 3 Bind med pyntelige Lithografier, kgl. Bibliothek) og *Goury* og *Owen Jones'* betydelige Værk over Alhambra, i to Bind. Navnlig det sidstnævnte har faaet megen Betydning, idet Owen Jones var i særlig Grad Kjender af arabisk Kunst, hvilket han ogsaa har lagt for Dagen ved den frie Kopi af Alhambras Løvegaard m. M., som han udførte til Krystalpaladset. Just fra den første Londonerudstilling, i 1851, som husedes i dette Palads, kan den egentlige levende Interesse for det orientalske Ornament dateres, og den Opmærksomhed, som det dengang vakte, gav sig Udtryk i den nærmeste Tid derefter ved Efterligning, navnlig i England. Fra den nyeste Tid mærkes *Prisse d'Avenne's l'Art arabe*, kun omhandlende Kairos Kunstværker, sluttet i 1877. Endvidere det prægtige Værk *Monumentos arquitectónicos de España*, hvoraf det Udkomne findes i det kgl. Bibliothek; det indeholder Meget af arabisk Bygnings- og dekorativ Kunst, saavel fra Granada som fra Córdoba, Sevilla, Toledo osv., men dets Udgivelse — under den spanske Regerings Auspicier — afbrødes desværre for nogle Aar siden og er endnu ikke bleven fortsat, skjøndt der er Tale om, at Kultusministeriet i Madrid vil tage den direkte i sin Haand. Detailler af arabisk Ornamentik finder man i betydelig Mængde, gjengivne i kunstindustrielt Øiemed, rundt om i de forskjellige Aargange af det ogsaa her i Landet velkjendte og meget benyttede Tidsskrift *Gewerbehalle*. De Afbildninger af Gjenstande i vort ethnografiske Museum, som ledsage denne Afhandling, vise, at man ogsaa i vort Land har nogen Leilighed til at studere arabisk Kunst paa første Haand; imidlertid hører denne Afdeling ikke til Museets rigeste.

Fig. 146. Indskriftbaand; Neschi Skrift (efter *Lozano*: *Antiguedades árabes*).

Fig. 147. Efter L. Davids Billede af Md. Récamier (Louvre).

Nogle Træk af Bohavets Historie i Danmark fra omtrent 1800 til 1860.

Af **Ph. Weilbach.**

Hver Gang der bliver Spørgsmaal om Konstformernes Udvikling i den nyere Tid, hvad enten Talen er om egentlig Konst eller om Konstens Indflydelse paa Haandværket, kommer man altid tilbage til det samme Udgangspunkt, den i anden Afdeling af forrige Hundredeaar genvakte Sans for Oldtidens Konst. Opdagelsen af Herculanum og Pompeji, *Stuarts* og *Revetts* Rejser i Grækenland, *Winckelmanns* paa ihærdige Studier grundede Fremstilling af Oldtidens Konsthistorie dannede Begyndelsen til den Omvæltning i Konsten, den afgørende Forandring i Smagen, som fandt Sted omtrent ved Hundredaarsskiftet.

De klassiske Studier, som de romanske Folkeslag have al Grund til aldrig at give Slip paa, var paa en forunderlig Maade, forud for og under den store Revolution, flagrede ud fra Læseværelset og havde ligesom Svampesporer sat sig fast hist og her, afventende det gunstige Øjeblik, som skulde bringe Kimen til at spire. Mange af den store Revolutions Mænd talte stadig om Oldtidens Republiker som Mønster for den Stat, de vilde skabe, og deres skønneste Drøm var at se en græsk eller romersk Republik genfødt i alle dens Forfatnings Enkeltheder. Begejstret Læsning i Plutarch om Oldtidens mandige Friheds-helte hvæssede saa at sige den Dolk, hvormed Charlotte Corday gjennemborede Marat. Og den Konstner i Frankrig, som skabte en ny af hele Europa godkendt Stil, *Louis*

David studerede Oldtidens Skrifter ikke mindre ivrigt end dens Konst, og hentede sine kæreste Æmner fra dens Historie.

»Oldtiden«, siger han selv i Indledningen til et lille Program til en Udstilling af *Les Sabines*, »har aldrig afladt med at være de moderne Maleres store Skole, den Kilde, hvoraf de øse deres Konsts Skønheder. Vi søge at efterligne Aanden i de gamles Kompositioner, deres rene Tegning, deres udtryksfulde Skikkelser, deres yndefulde Former. Kunde vi ikke gøre et Skridt videre og tillige efterligne deres Sæder og de Indretninger, de havde, for at bringe Konsten til samme Fuldendthed, som hos dem?«

David indskrænkede sig ikke til at male Æmner af Oldtidens Historie; han granskede, saavidt han mægtede, Mindesmærker og Levninger, for at de Omgivelser, hvori hans Helte færdedes, de Vaaben, de svang, de Dragter, de bar, det Bohave, der omgav dem, kunde komme hine fjærne Tiders Virkelighed saa nær som mulig.

Fig. 148. Stol, udført for N. Abildgaard til ham selv (nu tilh. Prof. J. Roed).

»Lige til dette Tidspunkt (Aarhundredets Slutning)«, siger en af Davids Biografer i sin udførlige Skildring af Tidsalderen, »var Møblerne, endog i de mest velhavende Huse i Paris, endnu dannede med Ludvig den femtendes eller Marie Antoinettes til Forbillede, medens de, man fandt i Davids Atelier, havde et ganske andet Præg. Stolene, der var tagne efter Forbilleder fra de saa kaldte etruriske Vaser, var af mørkt Mahogny og dækkede med Hynder med rødt uldent Overtræk, som langs Kanterne var smykkede med sorte Palmetter. I Stedet for de *Bergère'r* (en Slags magelige Lænestole), man ellers fandt allevegne, saa man her til den ene Side en Curulstol i Bronce, og til den anden Side en højrygget Stol af fuldt Mahogny, smykket med forgyldt Bronce og ligeledes med røde og sorte Hynder.« Dette Bohave fuldstændiggjordes med en Løjbænk, som ogsaa var i antik Stil, og største Delen af disse Møbler ere gengivne i flere af Davids Malerier, navnlig i *Sokrates* og *Paris og Helene*«.

Han lod sig imidlertid ikke nøje med Omdannelsen af Bohavet alene. Som bekendt undergik Paaklædningen under Revolutionen en fuldstændig Omskiftelse, hvori navnlig for Damernes Vedkommende Oldtidens Dragter var de tydelige Forbilleder. Det var maaske ikke saa langt fra, at vi kunde have faaet os selv at se i græske Kapper eller i romerske Tunicaer og Togaer. Et Par af Davids Elever spadserede en Helligdag (Decadi) paa Parises Gader, den ene klædt som »Agamemnon«, den anden som »Paris«, efter at de i Forvejen, til Costumets Fuldstændiggørelse havde ladet Haaret og Skægget voxe.

Klædedragten trængte ikke synderlig igennem, om end den antike Smag holdt sig ikke faa Aar i Damedragten, men i Bohavet fik den afgørende Betydning og naaede forholdsvis hurtigt til et saa afsides Land som Danmark, rimeligvis snarest over England ad Søvejen. Det kan nemlig paa flere Omraader paavises, at Danmark, ved sin lette Adgang til Havet, ikke sjælden modtog Paavirkning fra de store Kulturlande hurtigere end f. Ex. det indre af Tyskland.

Hvad der maaske virkede med til at give en for Øjeblikkets Brug tilrettelagt antik Stil Hjemlighed i Danmark, var den Interesse, hvormed *Wiedewelt*, Winckelmanns begejstrede Tilhænger, og *Abildgaard* omfattede Konsthaandværket. De forefandt i vor tyskdannede Haandværksstand, hos hvem Lavstvangen holdt en pirrelig Æresfølelse levende, dygtige Arbejdere, som med Samvittighedsfuldhed kunde gaa ind paa deres Tankegang. Wiedewelt, som i hele sin Konst var en aandrig Theoretiker, der savnede Konstsnillets rette frodige Naturbund, synes at have indskrænket sig til at udføre nogle Rækker sirlige Tegninger, undertiden med snorrige Titler, f. Ex. »Terriner, Punschboller og P . . potter« og

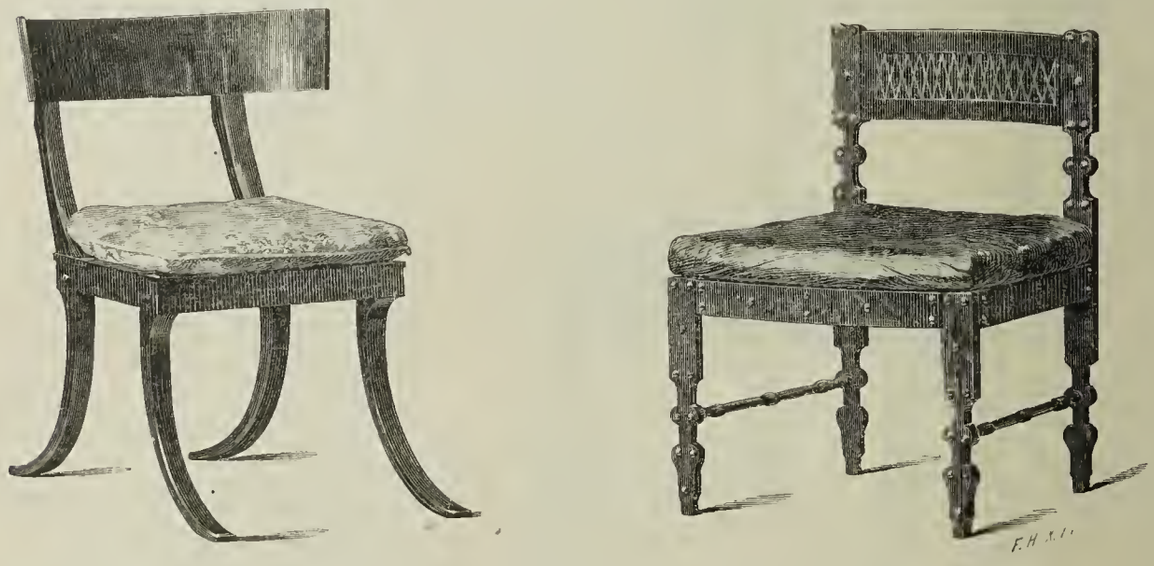


Fig. 149 og 150. Stole, udførte for N. Abildgaard til ham selv (nu tilh. Prof. J. Roed).

langtfra tilfredsstillende et Nutidens Øje, der er udviklet med et langt nøjere Kendskab til Oldtidens Konstindustri. Ingen synes at have arbejdet efter dem. Abildgaard derimod tog Sagen mere praktisk, især i det sidste Aarti af sit Liv. Som andensteds fremhævet, optraadte han ikke uden Held som Bygmester, og et smukt Minde om hans livfulde Optattelse af antik Dekoration er det af ham dekorerede Værelse paa Amalienborg, som Christian VIII og senere hans Enke, saavidt jeg mindes, brugte til Soveværelse. Men ikke nok dermed. Han komponerede selv et Taffeluhr, som udførtes i Bronce og blev ciseleret af ham selv (i Docent *Løfflers* Eje), og han lod Bohavet til en Stue udføre efter sine egne Tegninger, ja, for at være sikker paa at faa de stærkt udbuede Ben paa Stolene udførte med den nødvendige Styrke, skal han i lang Tid have samlet paa krumvoxet Træ med den rette Curve, som saa omsider virkelig blev brugt dertil. Disse Stole, hvoraf bl. A. Prof. *Roed* ejer nogle Stykker, blev udførte med stor Omhu og paa den store Rygflade udsmykkede med Fremstillinger i indlagt Træ, som var Efterligninger af Oldtidens Vasemaleri. Ogsaa andre Motiver fra Oldtiden efterlignede han.

Abildgaards Forsøg paa at genoptage Oldtidens Former i Bohavet bar dog ikke varig Frugt for Livet og blev næppe kendt synderlig udenfor Konstnerkredsene. Men samtidig var en fransk Stil, hvori de antike Motiver var langt mere tillæmpede dels efter Datidsmenneskenes Fornødenhed, dels efter Materialet og Haandværkernes tilvante Udførelsesmaade, trængt ind i Danmark, den saa kaldte Kejserstil (*style impérial*, Empire-Stil). De i denne Stil udførte gamle store Sofaer (Divaner), som endnu findes i ældre Huse, udmærkede sig, foruden ved gode Forhold, tillige ved smuk Indlægning af Citrontræ eller Buxbom. Undertiden udførtes Bohavet ogsaa i Birketræ med Indlægning af Mahogny. Selv Stolene, som maaske mindre falde i Nutidens Smag ved deres lidt kantede Stivhed, savnede ikke en vis Finhed i Linierne, navnlig i de med Ryggen forbundne bageste Ben, f. Ex. i den Drejning der var givet Fladerne ved Overgangen fra Benet til den svagt buede Ryglæne.

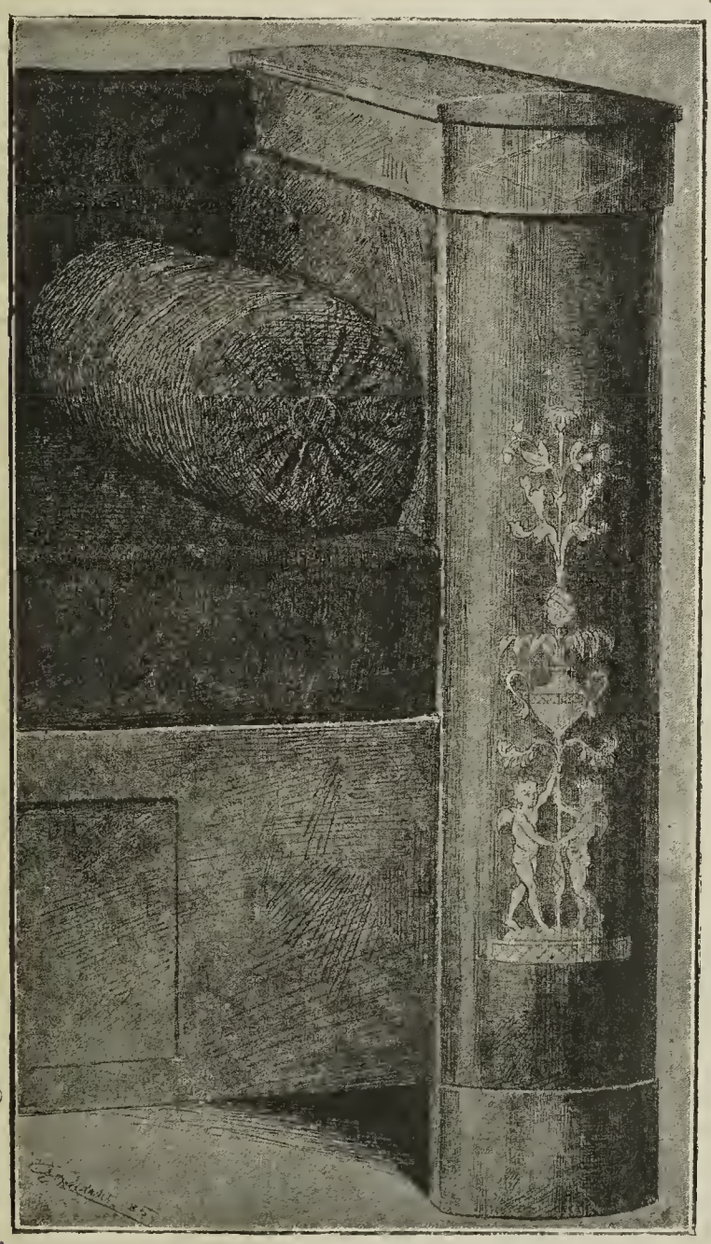


Fig. 151. Stykke af en Sofa, Empirestil (tilh. Akademisekretær Ph. Weilbach).

De Haandværkere, der udførte den Tids Bohave, Porcelain, Metalarbejder m. m., maa have haft en god Skole og gode Forbilleder, ti mange af de fra den Tid bevarede Gjenstande røbe en ikke ringe Skønhed og Dygtighed i Udførelsen.

Det er ikke uinteressant at sammenligne en velhavende Families Dagligstue, der i hin Tid i Almindelighed tillige var Spisestue, med en Nutids *Salon*. Gardinerne var tarvelige, snævre og indskrænkede sig ikke sjælden til et Par over en Stang kastede Skraastykker, hvis Ender ikke naaede halvt ned ad Vinduets Sider; sædvanlig var Værelsets to eller tre Fag forenede ved det samme i et Par Buer slyngede Gardin. Ved Vinduerne var som oftest Forhøjninger med

en Stol og et lille Bord paa hver. De øvrige Stole havde deres bestemte Pladser ved Væggene, og frit paa Gulvet stod kun det brede Bord med Klapper foran *Divanen*, Datidens Navn paa de ovenfor nævnte Sofaer. En Komode og et lille ovalt Spejl paa en Vinduespille samt, naar det kom højt, et eller to sammenslaaede Spilleborde afsluttede i Almindelighed Stuens Bohave. Syborde, Skriveborde, Etagèrer og Fortepianoer høre en senere Tid til. Var Stuen rummelig, havde man rig Lejlighed til at beundre det hvide, omhyggelig skurede Gulv af brede, saavidt mulig knastfri Bræder. Tæpper kendtes ikke meget, og yndedes ikke af Husmødrene, som fandt, at de gav for megen Støv i Værelserne. I al Fald nøjedes man med et lille Tæppe under Divanbordet, især naar man kunde prange med et udenlandsk Stykke, som en Sømand i Familien havde bragt hjem. Men til Gengæld havde den Tids Værelser et Udstyr, som Nutidens langt rigere møblerede Værelser savne, nemlig en solid og hyggelig Vægbeklædning. Hele Vinduesvæggen var panelet ligesaa vel som de andre Vægge i halvanden Alens Højde.

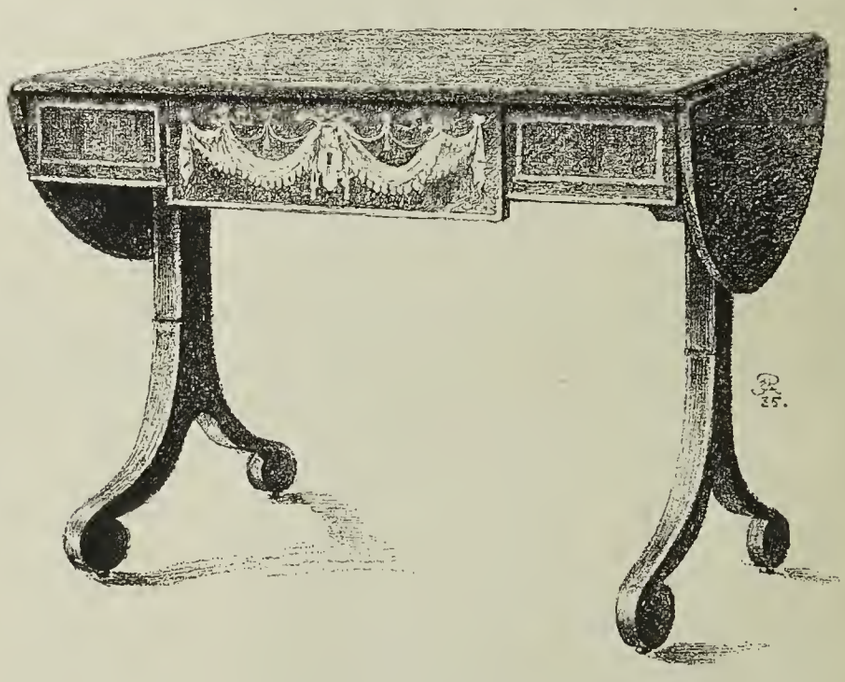


Fig. 152. Bord, Empirestil (tilh. Prof. J. L. Ussing).

Den øvrige Del af Væggene var dækket med Trærammer, hvorved Væggen deltes i tre eller flere Felter, som var overtrukne med udspændt oliemalet Lærred. De omgivende Friser, Lister og selve Felterne havde gærne hver sin Farve, mere eller mindre harmonisk afstemte. Over Dørene var enten Malerier eller Træskærerarbejde som Dørstykker. Man besøge blot en af de faa Lejligheder, hvori denne Udstyrelse er bevaret, og man vil ikke kunne unddrage sig Indtrykket af, hvilken Hygge den udbreder i et Værelse. Nogle faa Malerier eller Kobberstik (»Kobberstykker«, sagde man den Gang), symmetrisk ophængte i de forskjellige Felter, var nok til at oplive de forholdsvis smaa Flader. Etatsraad *L. Müller* ejer et lille, af hans afdøde Broder malet Billede, som forestiller hans Forældre i deres Dagligstue, hvilket giver en god Illustration til ovenstaaende Beskrivelse; det samme gælder tildels om det bekendte Nathansonske Familiebillede og om Küchlers »Oberst Poulsens Familie« i Thorvaldsens Museum.

Af disse Billeder ser man ogsaa, hvorledes Datidens Mennesker færdedes paa en

anden Maade i deres Værelser end Nutidens. Man kendte ikke noget til at sidde henslængt i Lænestole eller Chaiselonguer. En Dame fra hin Tid holdt det for upassende at sidde tilbagelænet i en Stol, og mere end én af hin Tids Damer har med fuld Sandhed kunnet forsikre sin Datter eller Datterdatter, at hun aldrig i sit Liv har siddet anderledes end oprejst i en Stol. Et Billede af *Eckersberg*, forestillende en rig Grosserer-Frue, »Madam Smith«, viser den statelige Dame siddende rank midt i sin stive Sofa med Strikketøjet i de flittige Hænder, medens hun venter paa Vognen, der skal køre hende i Selskab.

Hvad jeg kender af den Slags Møbler, er udført i svær Mahogny-Finér, saaledes som man brugte den inden Opfindelsen af Finermaskiner, med en tidt ganske smuk Indlægning af gult Træ. Men omtrent fra samme Tid stammer en Del Møbler, for største Delen udførte i fuldt Mahognytræ, som i Tidens Løb har antaget en næsten sort Farve. Disse Møbler have en paa antike Motiver grundet meget simpel og smagfuld Stil, Bordene have firkantede, svagt tilspidsede Ben med Cannelurer og en lidt bredere Sokkel, Skabe og Spejle en Tandliste som Kransning; Siderne i Skabe, Komoder og lignende ere dog ikke fuldt Træ i hele Tykkelsen, men have en tyk Finérplade (indtil en Linie eller derover) sammenlimet med Fyrretræ. Mahognytræet havde, trods sit exotiske Præg, noget vist hjemligt i Danmark; det tilførtes os fra vore egne Kolonier, og spillede f. Ex. derfor ogsaa en fremtrædende Rolle i det ovale Værelse i det afbrændte Christiansborg, hvis Vægge var panelede med alle de Træsorter, som voxede i Kongens Riger og Lande. Den Anvendelse, som Rodstykket, Pyramidetræ, har faaet i en senere Tid som Finér, kendte man ikke i Fuldtræ-Perioden, man foretrak tvertimod som ved andre Træsorter, Planker af rent Træ, med saa faa Knaster som muligt.

Fig. 153. Et saakaldet Gulerodsben.

Mahognytræet vedblev at spille en Rolle i den følgende Tid; men den nysnævnte mere udprægede Stil afløstes af en vistnok fra Tydskland indvandret mere konventionel Stilart, en Slags Snedkerstil eller Drejerstil, hvor Hensynet til at faa en vis iøjnefaldende Pragt for billigt Køb traadte i Forgrunden. Møblerne, især Borde og Stole, fik de bekendte Gulerodsben, hvis afsløjfede Profilering lagde Drejeren saa faa Vanskeligheder i Vejen som muligt. Den tidligere Tids Indlægning afløstes af Paaliming af støbte, i Mahognysavspaan formede, Dekorationer, og høvlede Lister omkring Skufferne, medens samtidig nye Møbelformer, først firkantede, senere runde, Piedestaler, Chiffonièrer, Secretairer, Skriveborde, Consolskabe og endelig Buffeter fik Indpas og fordrev de ældre Hjørneskabe, Komoder og Chatoller. Chiffonièren, der tidt brugtes som et Slags Pragtstykker, i skarp Modsætning til Navnet, som egentlig betyder »Kludesamlerske«, smykkedes med drejede, snoede Søjler paa Hjørnerne med en Slags fantastiske Lotusblomster som Knapper foroven, Sofaerne med S-formede Endestykker blev noget mageligere, Lænestole med meget Drejerarbejde som bærende Led i Ryggen og Lænerne blev mere almindelige, en større Frihed i Bohavets Opstilling, en rigere Brug af Tæpper, selv udenfor de egentlige Rigmænds Huse, tydede paa voxende Luxus. Enkelte Møbler, som Dameskriveborde og de nu mere almindelige Pianoer udførtes i Palisandertræ med Indlægning og brugtes ved Siden af Mahogny i det øvrige Bohave.

I denne Periode, der naar op i Fyrrerne, var det, at Billedhuggeren *H. E. Freund* i de 12 Aar, han efter sin Udenlandsrejse levede i Kjøbenhavn (1828—40) optraadte imod den herskende Smag ved at gennemføre saavel Udsmykningen af sin Embedsbolig ved Frederiksholms Kanal som Bohavet i en saavidt mulig græsk Stil. Han gav Tegning til en fra Stilens og Udførelsens Side meget smuk, men noget stiv og umagelig, løjbænklignende Sofa med høj, lige Ryg, som afsluttedes foroven af en svær Rundstav, med aabne Side-

læner, hvis flade Lister bæres af 2 i Bronce udførte Sfinxer. Træværket er poleret Mahogny, Ryggen er tyndt polstret, Sædet et løst polstret Hynde, med Betræk af Hestehaar, saavidt jeg mindes med røde Kidder i Sammenføjningerne og rød Nedbinding. En anden Sofa er i Hovedtrækkene som denne, men mindre og med Sfinxer af Træ under Lænerne. Hertil hørte Stole i lignende Stil som dem, Abildgaard havde ladet udføre efter græske Forbilleder, nogle med de to sædvanlige Forlængelser af de bageste Ben som Stivere for Rygbladet, andre med én Stiver, der har omtrent 4—5 Tommers Brede, og sammenlimet af 5 Stykker forlænger sig ind under Sædet lige til Ramstykket i Forkanten. Det stærkt krummede Rygbrædt er limet sammen af fire Tykkelser. Foran Sofaen stod et stort rundt Bord (henved 3 Alen i Tværmaal), hvilende paa en Søjlefod med en paa fire Fødder

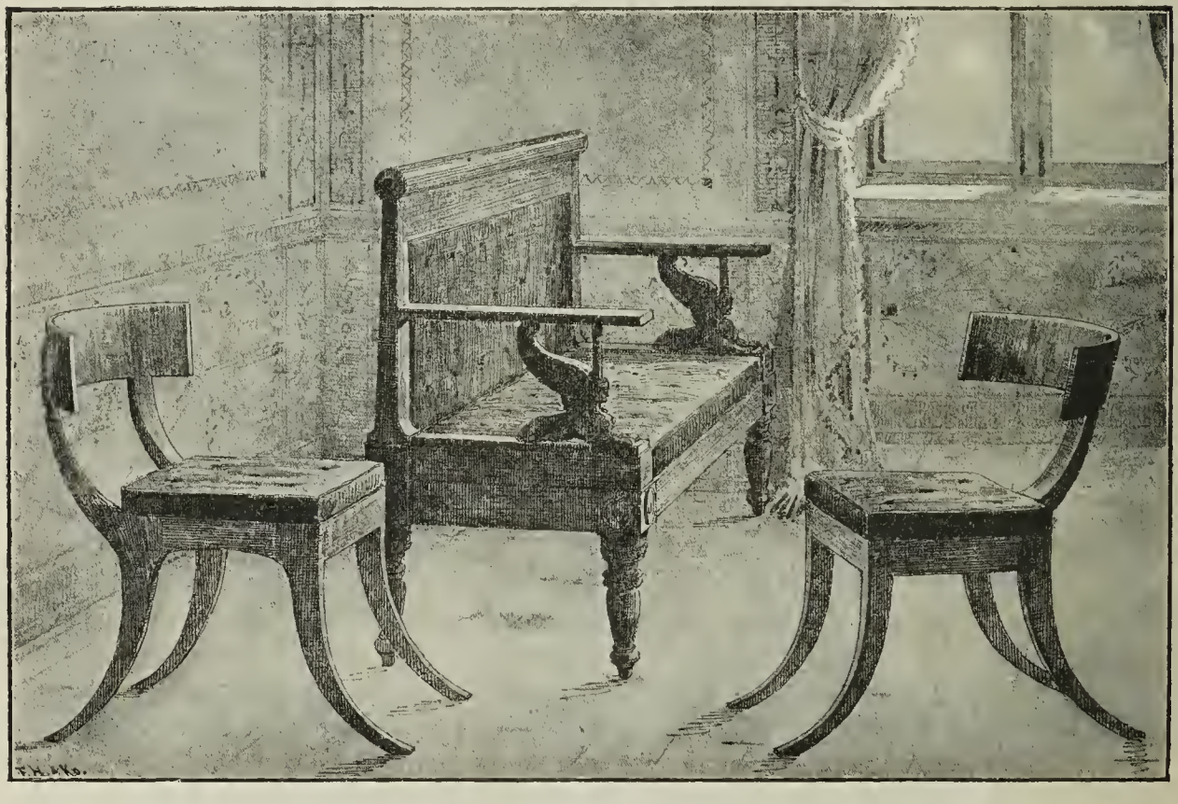


Fig. 154. Møbler udførte for H. E. Freund til ham selv. Tegnet af *M. Nyrop*.
(Nationalmuseet paa Frederiksborg).

staaende Underplade. Dette Motiv, som ikke er ualmindeligt i Datidens Borde, er her gennemført med adskillig større Finhed i Motiverne end sædvanligt [1]. Ogsaa det øvrige Bohave, Senge, Skabe, Toiletspejl, Sybord m. m. var gennemført i en harmonisk tilsvarende Stil og alt i smukt, fuldt Mahogny, som i Tiden er mørknet efter, uden dog at have naaet den dybe, næsten sorte Farve, som den forrige Tidsalders Møbler kunde faa. Til disse Møbler, som for en Del nu findes paa Frederiksborg, havde han ladet udføre forskellige andre Brugsgenstande, som Ildtøj af Bronce, Stager, Sølvskeer m. m., som jeg ikke her kan gaa nærmere ind paa. Af et besynderligt Lune lod han Kassen til et Klaver samt en Vugge

1. I Freunds Levned uævnes Snedkeren, *Georg Wilms*, og Billedskærereu, den som ganske ung afdøde Billedhugger *Alexander Wahl*.

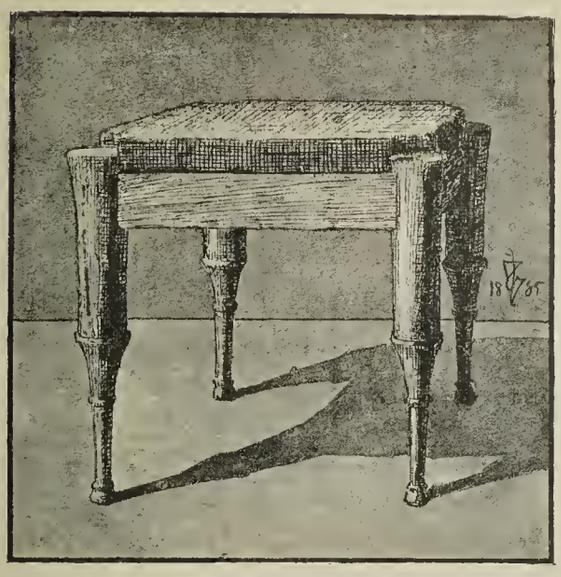


Fig. 155. Taburet af M. G. Bindesbøll.
Tegnet af *Th. Bindesbøll.*

ligesom vilde kalde Fortidens Aand til Live igen. Forplantet, som sædvanlig, til os over Tyskland, optraadte Rococoen paany, om end til daglig Brug i en temmelig udvandet Skikkelse og gav Snedkerne Lejlighed til at bruge Svejfsaven og Limpotten i rigt Maal til de krumme Grævlingeben og de bugede Forsider, som nu holdt sig indtil helt op i vore Dage, og tidt temmelig umotiveret blev forbunden med Motiver fra Renaissancetiden f. Ex. i udskaarne højryggede Stole. De afrundede Hjørner paa Møblerne, som *G. F. Hetsch*, der for øvrigt var den mest energiske Talsmand for den i Kejserdømmets Slutningstid meget modificerede antike Stil, synes at have sat Pris paa, banede sig Vej til alle Møbelformer, og medvirkede, hvor hensigtsmæssige de end kunne være i visse Henseender, til at gøre Præget af Datidens Bohave endnu mere karakterløst. I Sverig, hvor man allerede i den Tid satte større Pris paa Luxus end i Danmark, holdt Rococoen i en rigere og pynteligere Form sig uden Concurrence lige indtil den store skandinaviske Industriudstilling i Stockholm i 1866 og selv efter den Tid, om end bekæmpet af den nyere Tids eklektiske Tilbøjelighed. I Danmark var der, som vi skulle se, gentagne Gange gjort Forsøg paa at bryde med den conventionelle Haandværksstil, indtil et almindeligere Gennembrud udføre til at males og lod dem dekorere af *Hilker* i en Efterligning af pompejansk Stil, efter min Mening mindre tiltalende og ikke ret i Harmoni med det øvrige Bohave.

Det havde ikke været at løbe til at faa dette Bohave til at lykkes saaledes, at det svarede til Konstnerens Tanke. Han kunde ikke nøjes med at give Haandværkeren en Tegning at arbejde efter, men vaagede selv over Arbejdets Udførelse i alle Enkeltheder, eller tog endog ved Metalarbejderne selv Del i Værket.

Imidlertid var i Frankrig den hendøende Efterligning af Antiken, hvis Efterdønning holdt sig længe hos os i den ovenfor skildrede Form, bleven afløst af en pludselig vakt Interesse for Ludvig XV's Stil, hvormed det legitime Kongedømme

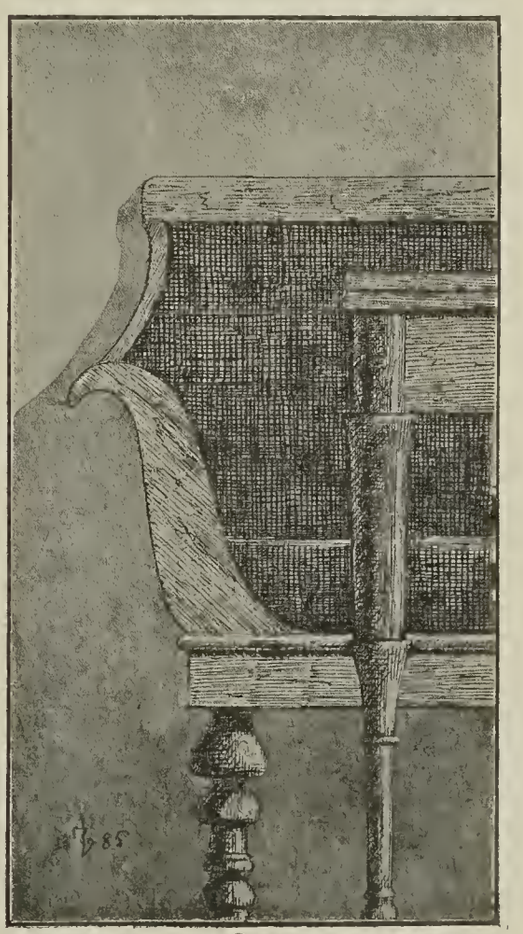


Fig. 156. Sofaende med Bord af M. G. Bindesbøll.
Tegnet af *Th. Bindesbøll.*

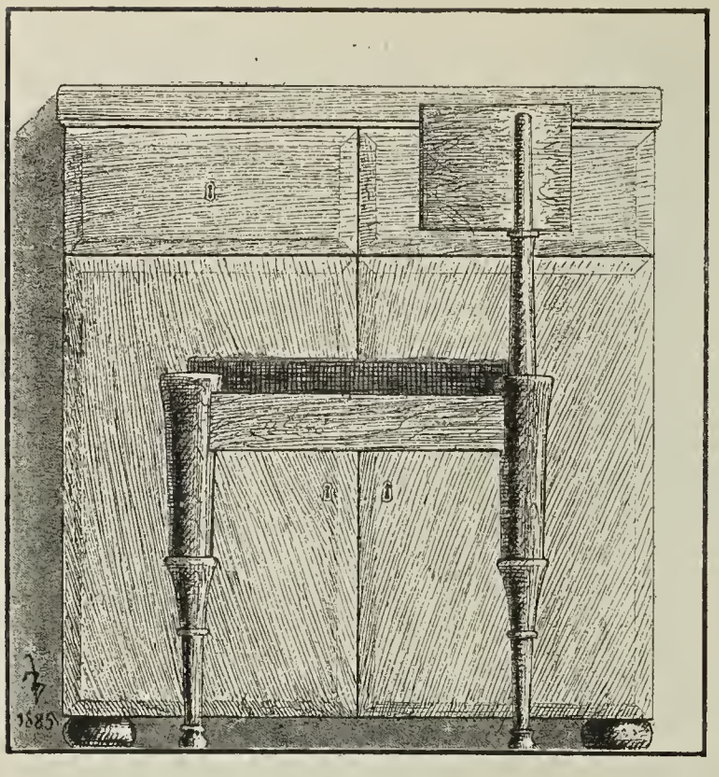


Fig. 157. Stol i Profil med et Skab bagved af M. G. Bindesbøll. Tegnet af *Th. Bindesbøll.*

omsider fandt Sted i Tredserne. — Freunds Forsøg havde ikke vakt Opmærksomhed udenfor den snævrere Konstnerkreds. Men *G. Bindesbøll* optog Tanken og gjorde en Række Tegninger til Møbler, dels med de Freundske Motiver for Øje, dels med Tanken paa at yde noget i økonomisk Henseende mere overkommeligt. Han saa sig lidt friere om i Antiken, søgte Motiver fra Pompeji, ja vovede sig endog til Renaissancen. De Prøver, som her er gengivne af forskellige Møbler, vise Motiver, som paa en ret naturlig Maade forbinde Stilfølelse med Hensyn til det praktiske Brug og Prisbillighed. Sofaen var en ret praktisk Modifikation af den Freundske, mindre kostbar og paa samme Tid bekvemmere, Stolene med deres lidt rankere Ben tog ikke slet saa megen Plads op, paa samme Tid som de vandt i Styrke. Flere hidtil uanvendte Motiver blev fremdragne, eller overførtes paa Bohave, som hidtil ikke havde været draget med ind i Bevægelsen. Trods noget tørt, en vis pirrelig Frygt for at synes at jage efter Effekt og undertiden noget mindre Skønt i Linierne, som altsammen medvirkede til, at disse Møbler ikke vilde slaa an hos det større Publikum, lykkedes det dog at føre Interessen for et i en renere Stil tegnet og med mere Omhu udført Bohave fra Konstnernes faa Boliger ind i den Kreds, som, stærkt optaget af Julirevulotionens Ideer, søgte at forberede Enevældens Kuldkastelse, paa samme Tid som den optraadte som Literaturens og Konstens varmeste Beskytter. Hos *Hages*, *Hammerichs*, *Hornemanns*, *Puggaards*, *Lehmanns* o. fl. kunde man nu ligesom hos Konstnerne se græske Stole, Borde med udskaarne Ben, Løjbænk-Sofaer m. m. Hvem der — som *Høyens* f. Ex. — ikke raadede over tilstrækkelige Midler, lod sig nøje med et Par Sofaer efter Bindesbølls Tegning til for øvrigt almindelige kjøbenhavnske Møbler. Ogsaa til Malerisamlingen tegnede Bindesbøll Rammer, hvis smukke

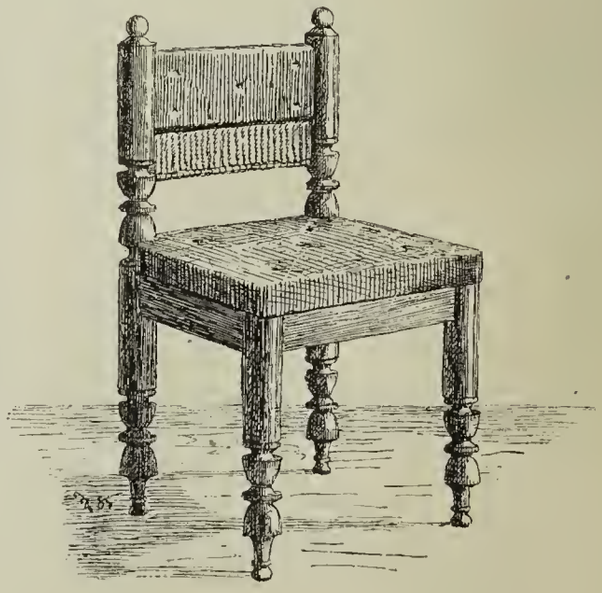


Fig. 158. Stol af M. G. Bindesbøll. Tegnet af *Th. Bindesbøll.*

Profilering dog ikke var kraftig nok til at gøre den rette Virkning. Han huskede ikke paa, at Maleriet netop kræver noget i visse Henseender materielt, den glansfulde Polering (B's Rammer var matte), stærkt fremtrædende Former m. m., og hans Rammer maatte efterhaanden vige Pladsen for andre, hvor disse Egenskaber var fremtrædende, selv om Konstfølelsen maaske var ringere i dem.

En lignende Bevægelse, som med Bohavet, var ogsaa foregaaet med Kakkelovnene[1]. Efter at Bilæggerovnenes Tid var forbi, havde man haft de gamle norske Pladeovne med flere Etager og riflede Stave til at samle Kanterne. Abildgaard kom med noget den Gang helt nyt ved at give Tegning til og lade udføre en rund Ovn i Jærnblik med antike Motiver i Sokkel og Kransning; men efterhaanden som Jærnstøberierne udvikledes, fik man støbte Jærnovne af forskjellige Former, dels firkantede, efter en forbedret Tegning, dels runde. Med de nye Former, som i Hovedsagen importeredes fra Udlandet, vistnok især fra Frankrig, kom ogsaa en ny Udsmykning i Brug. Den Lethed, hvormed Jærnet lod sig støbe, fristede til at pryde Forsiden af Ovnene med Relieffremstillinger. Et mærkeligt Træk er det, at Kejserdømmets Malerier forekom Datidens Haandværkere mere egnede til at gengives i disse Reliefer end samtidige plastiske Fremstillinger. Til de mest yndede Billeder hørte Napoleon I til Hest efter *Louis David,* det bekendte Billede, hvor Napoleon havde forlangt at blive malet »rolig paa en fyrig Hest«, og *Gérards* Den blinde Belisarius, hvis lille Ledsager er bleven saaret i Foden og derfor bæres af ham. Paa en Etage-Kakkelovn kunde man saaledes se 3 à 4 Gange over hinanden en af Blanksværte skinnende Napoleon paa sin fyrige Hest eller Gérards høje Belisarius med sine bare Ben. Disse Ovne, som for øvrigt lod en Del tilbage at ønske i Henseende til Støbningens Renhed, har nu maattet vige for Magasinovnene med deres sirligere støbte Ornamenter. I de seneste Aartier søger man mere og mere at gøre Ovnen til en pyntteligere Genstand i Værelset ved at ombytte Jærnovnene dels med Fajancéovne (virkelige »Kakkel«-ovne), som ikke sjælden udføres i en med Rococo'en nærbeslægtet saa kaldet Majolikastil uden Hensyn til, hvorledes Værelset for øvrigt møbleres, dels med dekorerede Jærnblikovne.

Et Forsøg paa at bryde den udvandede Rococos og Stilløshedens Aag blev først gjort fra Gothikens Side. Architekt *C. V. Nielsen* tegnede det her i Tidsskriftet (ovfr. S. 101) afbildede Bogskab i gothisk Stil. Saavidt jeg ved, var det af *Wille* udførte Bogskab, som var at se ved Snedkerudstillingen i Casino i 1865, efter samme Tegning. Jeg har andensteds (Inddustriforen. Maanedsskr. 1867 »Om Smag«) fremhævet, dels at den gothiske Architektur ikke var gjennemført til det yderste, dels at den net udførte Billedstøtte af Oehlenschlæger ikke harmonerede godt med Stilens Karakter. At Møblet var en Efterligning af gothisk Bygningskunst, ikke af virkelige Møbler fra Gothikens Tid, tænkte man den Gang ikke paa. Architekt *Schiødte* har her i Tidsskriftet (ovfr. S. 18 flg.) tydelig eftervist, at Gothiken fandt sit Udtryk paa ganske anden Maade i Bohavet. Ogsaa det Bibliothekværelse i gothisk Stil, som Architekt *Wolff* udførte til Enkedronning Caroline Amalie paa Amalienborg, var i Kirke-Architekturens Stil. Jeg har i den nævnte Artikel hentydet til, at selv den mest vellykkede Gennemførelse af en saa udpræget Stilart sjælden tager sig rigtig smagfuldt ud, fordi i Almindelighed Naboværelserne ere holdte i en altfor forskellig eller slet ingen Stil. Disse spredte Forsøg paa at indføre Gothiken kom heller ikke til at gøre sig gældende videre, end til at enkelte Møbler, atter de højryggede Stole, udførtes i en Slags gothisk Stil og fik Plads som en Spurv i Tranedans mellem det øvrige Bohave.

Ved dette Tidspunkt, omtrent 1860, indtræder en ny og rigere Bevægelse i Bo-

1. Som bekendt, betyder Ordet egentlig en Ovn, opbygget af Brændtlerstavler (Kakler), men anvendes i daglig Tale ogsaa om enhver Ovn til Stuebrug.

havets Stil, dels fremkaldt ved den Interesse for Renaissancen, som vaktes ved Udstyrelsen at Frederiksborg Slot, da dette gjenopførtes efter Branden i 1859, dels ved at Konstnere som *Heinr. Hansen, Peters, Dahlerup* ofl. med Iver greb ind, dels endelig ved at yngre, driftige Firmaer ved deres Lyst til Fremskridt rev selv de ældre større Etablissementer med. Denne Bevægelse kan nærmest, ligesom den tilsvarende i Bygningskunsten, betegnes som en Eklektisme, der forholder sig ligegyldig (objectiv) overfor en hvilkensomhelst Stil, men sætter sig den Opgave at gennemføre den Stil, der vælges, med den størst mulige Renhed og Smag. Samtidig fortrænges Mahognytræets hidtidige Supremati i Bohavet af Nøddetræet, som allerede længe havde været den mest yndede Træsort i Sydeuropa, og nu vinder Indgang her, medens Egetræet kommer til at spille en særlig Rolle som det mest passende Materiale til Bohavet i Spisestuer og Arbejdsværelser. De finere Træsorter anvendes ligesom hidtil i Pragtmøbler; dog træder Palisandertræet noget i Baggrunden. I den nyeste Tid har atter Ibentræet, og dets Efterligning sort Pæretræ, for en Del trængt sig frem ved Siden af Nøddetræet. Hele denne Bevægelse, som fra Stilopfattelsens Side har sin store Interesse, har dels været Genstand for flere Undersøgelser her i Tidsskriftet og ligger i al Fald uden for de Grænser, denne Artikel har sat sig.

Kun maa det være mig tilladt endnu til Slutning at fremdrage et Træk fra den omhandlede Tid, nemlig hvorledes man malede det ringere af Fyrretræ udførte Bohave, som brugtes i Soveværelser og lignende Steder. I den ældre Tid er Perlemaling, en blaalighvid simpel Anstrygning, den almindelige; saavidt jeg mindes er Frederik VI's Pult paa Rosenborg saaledes perlemalet, ligesom man endnu i Ministeriernes Lokaler kan finde gamle perlemalede Skabe. Den afløses af en uskøn, rødlig »Mahognymaling«, men jeg kan des værre ikke paavise, om den i den første Tid udførtes med Aadring og Fernisering, saaledes som det nu bruges. Det næste Stadium, som tilhører omtrent Tiden 1845—50 er »Palisandermaling« med hvide Streger og Figurer, forestillende Indlægning, derefter kommer »Egemaling«, temmelig conventionelt udført og endnu meget i Brug ved Paneler; jævnsides med denne optræder den meget lysere »Ahornmaling«, som ligeledes tildels har holdt sig, medens endelig Nøddetræets Optræden har skabt en Nøddemaling som for Tiden er den mest yndede til Klædeskabe, Servanter og lign. Om der forestaar os en sort Maling som Sidestykke til de Ibentræs Møbler, vil Tiden vise. Men det er dog Værd at lægge Mærke til, at den malede Dekoration har holdt Skridt med Valget af Træsorter.

Guldsmedenes Udstilling set fra et kunstindustrielt Synspunkt.[1]

Af **R. Mejborg.**

Når man har leveret et godt Arbejde, er det naturligt, at man strax tænker på, hvorledes man skal bære sig ad med at få det næste endnu bedre. Det er med denne Kendsgerning som Udgangspunkt, jeg vil tale om Novemberudstillingen i Industriforeningen. Følgelig vil jeg på den ene Side bestræbe mig for at yde den varmeste Anerkendelse af alle de Fortrin, jeg kan se, på den anden Side vil jeg pege på det, som efter mit Skøn

1. De i denne Artikel nævnte moderne Guldsmedearbejder have saa godt som alle Tid efter anden været afbildede i »Illustreret Tidende«. En Fortegnelse, hvorefter de kunne findes, er trykt Side 148 i C. Nyrops »Meddelelser om dansk Guldsmedekunst«.

ikke er fuldt ud vellykket, og forsøge på at anvise Midler, som fremtidig kan bøde på nogle af de Savn, der forekommer mig at være tilstede.

Forinden jeg begynder at omtale Enkeltheder ved Udstillingen, ønsker jeg at gøre et Par almindelige Bemærkninger. Jeg vil først fremhæve, at det er langt vanskeligere at danne sig en Mening om en Genstand efter den Arbejds-Skizze, som skal lægges til Grund for den, end at kritisere det færdige Arbejde. Der fældes mange uretfærdige Domme, fordi denne Omstændighed ikke tages tilbørlig i Betragtning, og det hænder ikke sjældent, at en Kritiker stiller sig overlegent og omtaler en Skavank på en Måde, som om han havde gjort en Opdagelse, medens Forholdet er, at den, der har ledet Arbejdet, allerede har set Mangelen, men på et Tidspunkt, da den ikke længere lod sig afhjælpe. Det, at Fejlen først kommer til Syne, når Arbejdet er vidt fremskredet, sker så meget lettere ved kunstindustrielle Frembringelser, som det er én Mand, der har undfanget Tanken, og andre, der skal legemliggøre denne; enhver, der kender Samarbejdets Forhold, véd, at det er fuldstændig umuligt for Kunsthåndværkerne at udføre et Arbejde netop således, som Kunstneren har tænkt det. — Dette var det ene Forhold, jeg vilde pege på; det andet er, at Publicum hyppig overser, at en Kritik af Kunst og Kunstindustri for en stor Del er bygget på et personligt Skøn, og at den følgelig, hvor samvittighedsfuld den end er, altid har visse Fejlsyn. Man må derfor på den ene Side selv prøve de Resultater, den opstiller, og på den anden Side ikke fordre absolut Correcthed. Man må kræve af Kritiken, hvad man forlanger af Arbejdet: Det gode skal være så overvejende, at det kan bære de Fejl, der er begåede.

Idet jeg går over til at tale om de udstillede Genstande, skal jeg først bemærke, at Guldsmedene i flere Henseender er heldigere stillede end de fleste andre Håndværkere. Således er der den store Fordel ved Kostbarheden af deres Materiale, at de Penge, der skal betales for Arbejdstegninger og for Udførelse, bliver en relativ mindre Del af Salgsprisen end disse Udgifter er i al anden Håndtering, og følgelig kan der anvendes forholdsvis større Summer på den kunstneriske Udførelse. Desuden er Sølv, Guld og Ædelstene for den almindelige Bevidsthed i mange Måder knyttede til Eventyrets Verden, og deraf følger, at Motiverne for Anvendelse af disse Stoffer er righoldigere end for alle andre. Men da det er en anerkendt Sag, at Fortrin forpligter, kan man altså stille større Fordringer til Guldsmedene end til de fleste andre Håndværkere.

Det første Spørgsmål, der kommer frem, bliver da, om Udstillingen kunde tilfredsstille store Forventninger.

Sammenligner man Nutidens Arbejder med dem, der er udførte i de nærmest foregående Perioder, tør man sikkert svare bekræftende, og det uden Hensyn til, om man har bedømt Udstillingen som Enhed eller er gået fra Mand til Mand og har set, hvorledes han har virket; thi ingen, som har Kærlighed til Kunst, har kunnet færdes i Salen uden at glæde sig over det, der var fremstillet. Som personlig Pligt skal jeg udtale min Tak for den Nydelse, jeg har haft af Udstillingen.

Da jeg ikke er Fagmand, kan jeg ikke vurdere Guldsmed-Arbejdernes tekniske Værd. Bemærkningerne her skal derfor indskrænke sig til Omtale af Former og Motiver. Jeg vil yderligere ikke alene betragte Udstillingen som Enhed, men også holde mig til *de* hjemlige Productioner, der i snevrere Forstand er *Nutids*-Arbejder. Jeg kommer derfor ikke til at omtale *Dalhoffs* Betydning som Banebryder; jeg må så godt som forbigå de interessante ældre Ting, der tilhører Indsendere, som i flere Måder har gjort sig fortjente ved deres Forhold til Kunst og Kunstindustri. Ligeledes må Genstandene fra det kongelige Sølvkammer, som hovedsagelig er enten ældre eller udenlandske Arbejder, holdes udenfor Omtale.

Vil vi danne os en Mening om de udstillede Arbejder, da må vi først se bort

fra Materialet og Decorationerne og give os i Færd med at undersøge de nøgne Former; thi den Genstand, der fuldt ud skal tilfredsstille os, skal først og fremmest vise sin Skønhed i sine store Hovedlinjer samt i Proportionerne og i den organiske Forbindelse af de enkelte Dele. For at gøre denne Tanke tydeligere, skal jeg udtrykke den med andre Ord og sige: Genstanden skal være skøn uden al Decoration; Stoffet og Ornamenterne skal tjene til at forøge Skønheden, ikke til at skabe den. — Jo mindre compliceret et Arbejde er, desto mere falder det i Øje, om Fordringerne til Formen er fyldestgjorte; thi ved en usammensat Genstand — f. Ex. en simpel Skål — afhænger Skønheden jo så godt som udelukkende af Formen. Overfor Pragtstykker, som har mange Led og rig Decoration, hænder det derimod ikke så sjældent, at Øjet ved første Blik lader sig bestikke af Enkeltheder og først senere opdager, at Genstanden ikke er den Beundring værd, man var tilbøjelig til at ofre den.

Linjer og Forhold kan dog ikke nærmere omtales, når der ikke directe kan peges på det, der skal beskrives. Jeg skal derfor kun gøre opmærksom på, at en stor Del af de gamle Kar-Former sikkert hidrører fra Frugt- og Blomster-Former, og at vi i vor hjemlige Planteverden har ikke få gode Forbilleder. Nogle af vore Planters Frøhuse synes at afgive gode Motiver. — Iøvrigt er det mig kært at kunne sige, at netop Formerne af de mere dagligdags Genstande på Udstillingen er noget af det, der har glædet mig allermest. Jeg kan ikke se rettere, end at de gennemgående er Vidnesbyrd om et fint og skarpt Blik. Hvad de større Arbejder angår, da kan der næppe være Tvivl om, at de, der er tegnede af *Peters*, i det Hele taget er de skønneste, og at de særlig fra Formens Side vidner om en ualmindelig Evne til at beherske mangfoldige Stilarter. Jeg tør ikke dømme om, hvilket af disse Arbejder der bærer Prisen. Jeg skal kun tillade mig at sige, at hvis det har været uheldigt for *Christesen*, at den pompøse Opsats, som var udstillet i London 1873, ikke er af Sølv, så vil det være heldigt for os, at den af den Grund ikke er bleven solgt til Udlandet, hvis vi tør gøre os Håb om, at den kan blive indlemmet i et fremtidigt dansk Industri-Museum. — Som et interessant Exempel på, hvorledes en Form kan udvikle sig, skal jeg henvise til *Olriks* store Opsats, udstillet i London 1862, og de tilsvarende Armstager, udstillede samme Sted 1873. Det er øjensynligt, at idet Motivet er overført fra Opsatsen til Stagerne, er Linjerne i disse bleven finere og skønnere; kun forekommer det mig, at på det Sted, hvor Figurerne er anbragte, burde Hovedlinjen have haft større Elasticitet.

Hvad de organiske Forbindelser angår, skal jeg først henlede Opmærksomheden på Hanke og Tude. Største Parten af de udstillede Kander og Skåle har mere eller mindre directe lånt Form fra antike Forbilleder; følgelig har et rigt Materiale stået til Tjeneste, og det er let at se, at dette er godt benyttet. Hankene på Krus, som støtter sig til Motiver fra den gothiske Renaissance, forekommer mig derimod at være mindre heldige. De Herrer Fagmænd har selvfølgelig sammenlignet de ny Krus med de gamle, som var udstillede, og de vil da have sét, at på de ny store Krus, som er udførte til Væddeløbene, er Hankene forholdsvis for svage, og at der i det Hele taget er den Forskel mellem de gamle og de ny, at ved de sidste får man Indtryk af, at Hanken er påloddet, på de første derimod skyder dens øverste Del ud fra Sidefladen på Kruset som en Gren, der voxer ud af en Stamme, og er så krøget ned og tilfæstet let og elegant. De udstillede gamle Krus var iøvrigt ikke særlig gode Forbilleder. Oldnordisk Museum ejer en Suite, som er betydelig bedre; dér bør man sikkert hente Motiver for fremtidige Arbejder. — Fra Karrene går jeg over til Armstagerne. Hvad disse angår, da tør man sikkert sige, at de store Rococo-Stager, som stod i *Michelsens* og *Hertz's* Montre, er aldeles fortrinlige. Det gode Resultat er her fremkommet ved et Naturstudium, og dette Forhold er så meget mere interessant, som det vilkårlige i Regelen træder stærkt frem i Rococo.

Armene på disse Stager voxer frem fra Grunden af et Blad, ligesom en Plantes frembrydende Skud. Skønheden i Organismen forøges ved, at Bladkrandsene ved Armenes Udgangspunkter står harmonisk sammen med mindre Bladkrandse, der omgiver Lysepiberne, ligesom Bægerblade omgiver Blomster. Det fortrinlige i dette Motiv træder endnu tydeligere frem, når man ser hen til de unaturlige Stager i Empire-Stil, hvor Armene er puttede ned i en Lysepibe uden Spor af organisk Forbindelse med Corpus, og hvor Søjle-Motivet da også gør en Forgrening utænkelig. — I de Drikkehorn, der understøttes af Fuglefødder, har vi endnu en ejendommelig organisk Forbindelse. Denne synes mig at fremtræde skønnest i to Horn — et i *Christesens*, et i *Michelsens* Montre — hvor en Plan, der lægges gennem Hovedlinjerne i Fødderne, er parallel med det Cirkelsnit af Hornet, som går gennem Fødderne Tilfæstningspunkter. Ved at sammenligne disse Horn med tilsvarende, der syntes mig mindre skønne, kom jeg til det Resultat, at jo mere de Vinkler, som ovennævnte Planer kan danne, nærmer sig til at være rette, desto mindre heldig er Hornenes Stilling.

Fra Spørgsmålet om den organiske Forbindelse går vi over til Spørgsmålet om Bære-Evnen. At Blikket nutildags er betydelig mere skærpet for denne Factor, end det var i den foregående Menneskealder, ses ved en Betragtning af Genstande, som for få Decennier siden blev ansete for skønne. Af sådanne er almindelig kendt en Form for en Opsats, hvor Foden består af et Palmetræ eller et Egetræ, ved hvis Stamme der er anbragt nogle Dyrefigurer, og hvor Skålen hviler på Trætoppenes Blade eller Kviste. Ingen vil nu afdisputere, at en sådan Opstilling er et Misfoster. Selvfølgelig er det urimeligt i constructiv Henseende at anbringe en regelmæssig geometrisk Skål på et fuldstændig uregelmæssigt naturalistisk Underlag; Fodstykket burde i hvert Fald have haft en regelmæssig geometrisk Basis, men denne Fordring er ikke fyldestgjort. Der til kommer så det, som her er Hovedsagen, at disse Blade og Kviste af Naturen har en meget ringe Bære-Evne; havde man taget Skålens Vægt i Betænkning, måtte man have tvunget Træets Krone ud af Form. En anden Ide, der lader fire Opsatser forme sig som symbolske Billeder af Årstiderne, er ikke mindre monstrøs i sin Udvikling. Her dannes Fodstykkets nederste Del af et tresidet antikt Alter. På et Hjørne af dette er stillet: et bladløst Træ, en spinkel Blomster-Bouquet, et magert Neg eller en Vinstok, der savner Støttepunkter. Herpå er så anbragt en Skål, der dannes af et Blad, hvis Stilk erstattes af: en Grankogle, en Åkande, en Rose, en Drueklase. Dette Arrangement tjener som Skærm for en skævt stillet kvindelig Figur, der gentager den samme symbolske Betydning, som er givet i Skaftet og Skålen; til Overflod er Månedernes astronomiske Sindbilleder anbragt på Alter-Siderne. At denne Tanke er gentaget 16 Gange uden Spor af Udvikling, er selvfølgelig ikke heldigt. I kunstnerisk Henseende er det dog værre, at disse Opsatser kun tåler at ses fra én Side, når det uskønne i Hovedlinjerne ikke skal være alt for påfaldende, og at den Måde, hvorpå Enkelthederne er sammenstillede, ikke har Spor af organisk Forbindelse. Den Mislighed, der særlig vedkommer os her, er, at Stilken på Opsatsen ikke engang har Mulighed for at stå, endmindre for at bære Skålen og det, der skal fylde den. Øjet, som følte sig tiltalt af disse Former, lod sig bestikke af de vel udførte Enkeltheder. I Forhold til sådanne Ting som de ovennævnte har den nyere Tid gjort store Fremskridt; men der er dog endnu et og andet at lære med Hensyn til Bære-Evnen. Særlig er der en Fejl, som ikke sjældent forekommer, og det er den, at Kunstneren sætter Brugs-Hensynet til Side. Hvor Figurer er anvendte, har man således ofte Følelsen af, at de vel kan bære den tomme Skål, men at Motivet derimod bliver urimeligt, såsnart denne fyldes. Som Exempel herpå skal jeg udpege en Lysestage, der er gengivet ovenfor S. 89 (Fig. 70). Betragtede man en udstillet Opsats, som var tegnet af *Olrik*, så det endogså ud, som om den tomme Skål var for tung for Kærestefolkene, der bar den. Iøvrigt frembød Udstil-

lingen Exempler på omhyggelige Valg af bærende Figurer, så vel hvad Stillinger som Arter angår. Overfor Stillingerne kræver man selvfølgelig et Indtryk af, at Figuren anvender sine Kræfter; man kan ikke være tilfreds med, at den ser ud som »en Model, der står og driver i Bære-Stilling«. I så Henseende er det fornøjeligt at betragte en Opsats — i *Hertz's* Montre — hvor en Nisse bærer tre sammenvoxede Muslingskaller. Den omtalte Figur er en robust lille Karl med skarp Musculatur og godt Fodfæste; hele Personen gør Indtryk af, at det er ham en Fornøjelse at vise, hvad han magter. Hvor Byrderne synes at være uforholdsmæssig tunge, er det ubetinget heldigt at lade dem blive bårne af Sagn-Figurer, der anses for at have overnaturlige Kræfter. Sådanne er da også hyppig benyttede; blandt de smukke Ideer, der var fremme på Udstillingen, skal jeg nævne Havfruen, som bærer et Drikkehorn, der er udført af *Hertz*. Som Mellemled for Figurer fra Sagnene og den synlige Verden står de stiliserede Figurer. Overfor disse ophører Hensynet til den naturlige Bære-Kraft, og det forekommer mig derfor, at de ikke sjælden må kunne anvendes med Held i Guldsmed-Faget. Jeg skal tillade mig at gøre opmærksom på et Motiv af *Vendel Dietterlin*, der findes i en Bog (*Architectura* på Univ. Bibl.), som har tilhørt Frederiksborgs Bygmester, *Hans Stenvinkel*. Tegningen viser en Køgemester, der bærer de tildækkede Fade på sit Hoved; når Arrangementet forandres, kan den sikkert benyttes. Den senere Middelalders Afbildninger af Figurer, der rager frem af Blomster, afgiver ligeledes gode Motiver.

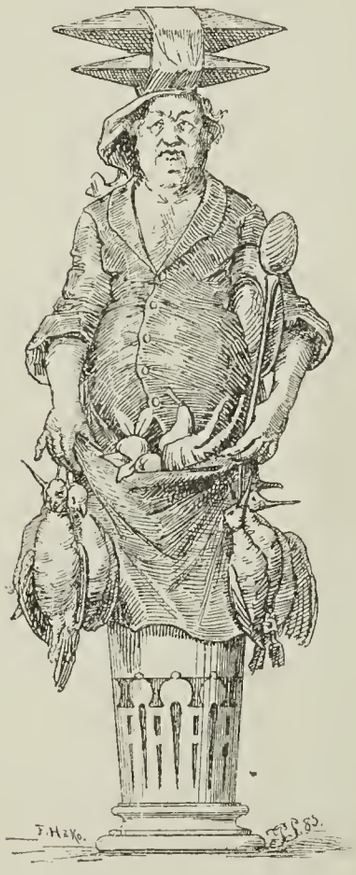


Fig. 159. Bæremotiv af Vendel Dietterlin. Tegnet af Jens P. Pedersen.

De bærende Figurer fører os naturligt ind på Betragtning af dem, der udelukkende er Decorations-Figurer. På dette Område præsenterede Udstillingen ikke få fortrinlige Ting. Først og fremmest var der de rige harmoniske Grupper og de fintformede Statuetter på *Christesens* store, monumentale Opsats, som allerede før er nævnt. Skønnest næst efter disse forekom mig Skjoldmøen på den sindrige Mindegave, som *Peters* har tegnet til *Kryger*. Gennemgående mærkede man Forståelse af Billedskriftens store Betydning som Kunstnerens klareste og fyldigste Meddelelses-Middel overfor Publicum.

En anden Hovedfordring til Decoration i Almindelighed var ligeledes i høj Grad tilfredsstillet, idet der så godt som overalt var taget tilbørligt Hensyn til, at Ornamenterne skal fylde Fladerne ligeligt, og at de rigeste Decorationer skal anbringes således, at Hoved-Leddene gør Hoved-Virkningen.

Med Hensyn til Valget af Ornamenterne, Forholdet mellem Genstandenes Form og de Decorationer, som smykker dem, har jeg derimod et og andet at indvende, da det forekommer mig, at man ikke altid har gjort sig det klart, at man hverken kan give en bestemt Grundform en vilkårlig Decoration eller anbringe udprægede, charakteristiske Ornamenter på uensartede Former, når man ikke vil overtræde Stilarternes Grundlove. Jeg skal henlede Opmærksomheden på de Sager, som er udførte i den såkaldte engelske

Empire Stil. Jeg må bemærke forud, at Stilartens Navn ikke er heldigt; thi de rene og gode Former, der var udstillede i *Christesens* og *Michelsens* Montrer, peger tydeligt hen på Træ-Constructioner; Hovedformerne af Karrene, de ligelinjede Former af Hanke og Tude, de ornamentale Bånd, der er anbragte på samme Måde som Vidje-Båndene, der sammenholder Bødker-Arbejder, alt dette tilsammen viser tilbage til middelalderlige Kar, som endnu er i Brug i Sverrigs afsides Fjeldbygder. Med Hensyn til disse Kar var det i høj Grad interessant at se, at Forandring af Materiale har affødt en Forandring af Form, hvor den retlinjede Flade er bleven krumlinjet, og hvor det ovale Gennemsnit har modtaget concave Indsnit; denne Form var udstillet i *Michelsens* Montre, og den var ikke mindre tiltalende end dens Forbillede. Andensteds forekom en Combination af den sidste Form og den første Decoration, idet Ornament-Båndene fra Træformen var benyttede på Metalformen. Denne Forbindelse er ikke logisk, og den støder da også Øjet i ikke ringe Grad; thi det er just de simpleste Former, der kræver den største Strænghed i ensartet Gennemførelse. Af Hensyn til Pladsen må jeg indskrænke mig til dette ene udførlige Exempel; de Former, jeg helst vilde gøre Rede for, lader sig ikke beskrive i Korthed, da de hører ind under Zopf-Stilen, hvis Charakter endnu ikke står klart for den almindelige Bevidsthed. En Anke mod et oldnordisk Horn med Rococo-Ornamenter skal kun fremsættes, det er ikke nødvendigt at begrunde den.

Ligesom Formen og Decorationen må udgøre en Enhed, således må alle de enkelte Dele af en Decoration ogsa være udførte i samme Stil. Særlig må jeg advare mod en Tilbøjelighed til Sammenblanding af klassiske og oldnordiske Motiver, som hist og her har gjort sig gældende.

Ved Siden af de ovennævnte Fordringer, der så godt som udelukkende angår Skønhedsprincipet, fremtræder ofte andre, som går ud på, at Genstanden skal individualiseres. Snart kræver man, at Ornamenterne skal have symbolsk Betydning med Hensyn til en Person eller en Begivenhed, snart fordrer man, at Decorationen skal være en kunstnerisk Gengivelse af en poetisk Fremstilling. Blandt Udstillingens større symbolske Arbejder er Mindegaven til Kryger, som allerede er omtalt, ubetinget det fortrinligste; blandt de mindre skal jeg fremhæve Bægeret til Tapetserer *Gottschalck* og Hornet til Malermester *Bernhard Schrøder*, som begge er tegnede af *Dahlerup* og udførte af *Hertz*. Overfor det sidste skal jeg gøre opmærksom på, at de fine Ornamenter, der står så kønt i Guld og Sølv, særlig minder om Decorations-Malerier og derfor i og for sig kunde have gjort Fyldest som Symboler. Blandt de poetiske Arbejder skal jeg fremhæve det store, gothiske Horn, der er tegnet af *Peters* for *Christesen* og ejes af Grev *Holstein Holsteinborg*. Sagnet om Ridderen, der dræber Lindormen, som bevogter Prindsessen, er her saa simpelt og klart fremstillet, at det Optrin, der er givet, fremkalder hele Kampen for Beskuerens Fantasi. Dertil kommer ydermere de formelle Fortrin, at de agerende Figurer er anbragte saledes, at de forhøjer Skønheden savel af Hornet som af dets Leddeling, og at de stilistiske Ornamenter både er omhyggelig valgte og fint udførte. Et mindre Horn i *Hertz's* Montre har tiltalende Enkeltheder; men her lider Helheden under, at Fremstillingen, som er taget fra Visen om Agnete og Havmanden, er indfattet i en oldnordisk Ramme og blandet med Reminicentser fra Fortællingen om Kongesønnen og Havfruen. Et Motiv, som ligger nær for Arbejder i Sølv og hyppig benyttes, er Troldfolkene, der virker som Bjergmænd og Guldsmede. Det forekommer mig, at den Måde, hvorpa det anvendes, ofte lider under, at Figurerne ikke er samlede om et bestemt Optrin, og at Krystallerne der danne Staffagen, ikke er naturlige.

Det er ønskeligt, at Kunstnere, som udfører Tegninger for Kunsthandværkere, vil benytte Motiver fra Poesiens Område langt hyppigere, end det nu sker. Der er nok at vælge imellem, uagtet Hensynet til Publicum begrændser Valget.

I praktisk Henseende er det jo af stor Betydning at træffe Publicums Smag. Indenfor en vis Grændse kan man påvise Love for denne. Med Hensyn hertil skal jeg gøre opmærksom på en Udtalelse af *J. L. Heiberg*, hvor han lader Folk sige: »Vi vil have det gamle, for det forstår vi; vi vil have noget nyt, ellers keder vi os«. Det er Heibergs Mening, at han hermed vil betegne det urimelige i Folks Forlangende. Ret beset er der dog en gyldig Grund for denne Fordring. Særlig overfor kunstindustrielle Arbejder kan Publicum stille det dobbelte Krav, at der stadig skal ydes dem noget, som har Nyhedens Interesse, og at dette ny skal baseres på en Kreds af Forestillinger, som de har nøje Kendskab til. De Motiver, som har størst Sandsynlighed for at slå an, er da dem, der er Udtryk for Tidens åndelige Røre. Iøvrigt griber Publicum ofte Ting, som er beslægtede med dem, det har Interesse for. Som Exempel herpå skal jeg fremhæve den Opmærksomhed, de japanesiske Arbejder har vakt. Det kan næppe bestrides, at det ikke er det særlig japanesiske Præg, som fængsler Interessen, men derimod den realistiske Gengivelse af Naturen, der har fået så skønt et Udtryk i mange af disse Sager. Her har vi da et Vink om, at vi sikkert med Held kan benytte vore egne Natur-Studier. På *Hertz's* Værksteder er allerede forskellige Arbejder udførte, hvis Decoration går i den ovennævnte Retning. Som Repræsentant for de fortrinlige Enkeltheder, han havde udstillet, skal jeg nævne en Bøgekvist i mat Sølv. Et Studium så omhyggeligt som det, der her gør sig gældende, er nødvendigt, når Fremstillingen skal have Præg af Liv og Sandhed. Der findes fortrinlige Forbilleder i zoologisk Museum, og jeg skal særlig fremhæve Argonauten, hvis Form i høj Grad egner sig for Gengivelse i Sølv. I Henhold til den Måde, hvorpå Dyret bevæger sig, kan det i en naturalistisk Composition passende fremstilles som svævende mellem Grenene af en Tangplante. Iøvrigt skal jeg tillade mig at henstille til de Herrer Fagmænd, om der ikke kan hentes gode og ejendommelige Motiver fra vore hjemlige Kyster, og om adskillige Tangarters fine Farvenuancer ikke særlig egner sig for de skønne, ny Productioner af flerfarvet Sølv.

Fig. 160. Argonaut-Snekken. Fra zoologisk Museum.
Tegnet af Jens P. Pedersen.

Mindre Meddelelser.

I Skitsekonkurrencen vedrørende Opforelsen af et nyt Kunstmuseum paa Quitzows Bastion deltog 25 Projekter. De 5, der belønnedes med 2000 Kr. hver, vare indleverede af Arkitekterne *Martin Borch*, *L. Clausen*, *V. Dahlerup* og *Georg E. W. Møller*, *Albert Jensen* og *K. Arne Petersen*. — Indbydelsen til den endelige Konkurrence er udgaaet under 7. December.

Den 1. November optog *Industriforeningen i Kjøbenhavn* ved en smuk Fest Hof-Guldsmed *J. B. Dalhoff* som Æresmedlem. Der overraktes ham ved denne Lejlighed et af Arkitekt *Arnold Krog* komponeret og af ham paa Pergament malet Diplom.

Kjøbenhavns Guldsmedelav fejrede den 7. November et 200 Aars Jubilæum ved en vellykket Fest i Industriforeningens Forevisningssal, der i Dagens Anledning var festlig dekoreret. De dækkede Borde glimrede med kostbare Opsatser, som henhørte til den Udstilling af Guldsmedearbejder, som Lavet og Industriforeningen ved velvillig Imødekommen fra mange Sider havde bragt i Stand. Den aabnedes den 6. og lukkedes den 27. November, og blev i Mellemtiden besøgt af et talrigt Publikum. Den er ovenfor S. 184 flg. gjort til Gjenstand for en særlig Omtale. Som Festskrift i Anledning af Jubilæet udkom en rigt illustreret Bog: »Meddelelser om dansk Guldsmedekunst af *C. Nyrop*.«

Af kunstindustriel Litteratur er foruden Guldsmedelavets ovenfor nævnte Jubilæumsskrift udkommet: *Karl Madsen:* Japansk Malerkunst (P. G. Philipsens Forlag) og *Jakob Falke:* Den moderne Smags Historie. Ved *Johan Bøgh* (Chr. W. Huuns Forlag, Bergen). Af *Jakob Falke:* Kunstindustriens Grundsætninger, paa Dansk ved *C. Nyrop* (P. G. Philipsens Forlag) er sidste Levering udkommen, saaledes at dette indholdsrige Værk nu foreligger sluttet.

I *Severin & Andreas Jensens* Møbeletablissement paa Kongens Nytorv har der i Oktober været udstillet et i italiensk Renæssancestil udført Møblement, bestaaende af en Sofa, et Bord, sex Stole og tre Skabe af forskjellig Størrelse. Tegningen til det, der er leveret af Arkitekterne *Martin Borch* og (for Stolenes Vedkommende) *Axel Berg*, er lykkedes godt, og Møblernes Udstyrelse staar i Højde med den.

Tegneskolen for Kvinder afholdt i Begyndelsen af November sin aarlige Udstilling af Elevarbejder, hvor saavel Forberedelsesskolen som Kunstskolen og Kunstindustriskolen var repræsenteret. De sidstes Arbejder bestod af udskaarne Træarbejder, efterlignet Dekupørarbejde, Majolika, Arbejder i tørrede Blomster, Brevpapir, dekoreret med smaa Genrebilleder og navnlig en Mængde graverede Arbejder i Messing, Kobber og Plet: deriblandt nogle vellykkede Forsøg paa at efterligne de japanesiske farvede Metaller. Endvidere fandtes en Del Broderier, der ligesom de øvrige Arbejder vare udførte efter smagfulde originale Tegninger, komponerede af Eleverne selv. Som en hel ny Industri var der udstillet Blomster modellerede i Vox, der vare skuffende efterlignede. Da Efterspørgslen af den Slags Arbejder er stegen betydelig, har Skolen nu i sit Lokale (Halmtorvet Nr. 18) indrettet et særligt Lokale, hvor de daglig kunne faas tilkjøbs hele Aaret igjennem.

Dansk Majolika. Under dette Navn have Dhrr. *Bing & Grøndahl* i disse Dage bragt de dekorative Fade i Handelen, som males af Elever i Tegneskolen for Kvinder og brændes hos *Hermann Kähler* i Næstved. Der er herved aabnet Adgang for en større Kreds til at se og erhverve dette ejendommelige og smukke Produkt, der hidtil kun har været tilgængeligt nogle faa Dage om Aaret paa den nævnte Skoles Udstilling. Nogle Fade med Metalfarver (coloro irrideto) ere særlig vellykkede.

Den 1. Oktober døde *Ludvig Bing*, den ene Indehaver af Bing & Grøndahls Fabrik, pludselig i sit Hjem. Han blev ikke fuldt 39 Aar gammel.

Om *Just Høg*, der døde 1694 som Vicestatholder i Norge, hedder det i en Samtidigs Udtalelse: »Hans Exc. var saa curieux, at han holdt 2 Bogbindere aarlig, som indbandt alle de Bøger, han tilkjøbs kunde overkomme, hvad heller de vare gamle eller nye, som rare vare, de lod han om og indbinde udi fransk Bind egal, forgylde og Titelen bagpaa rødt Safian og stilte dem op paa Boghylderne, saa at de fire Vægge vare ganske forgyldte af disse Bøger fra overst til nederst«. (Norsk hist. Tidsskr. III.).

I Norge har Tanken om et samlet norsk Rigsmuseum affødt et oplysende lille Skrift: Om et norsk National-Museum af Dr. *Ingvald Undset*. Han kommer heri til at omtale »Kjøbmand P. Simonsens storartede Samling af gamle Møbler og Husgeraad, Porcellæn, historiske Portrætter m. m.«, som han ønsker maa blive norsk Statsejendom. »Det er bekjendt, skriver han, hvorledes Kaptajn, Brygger *Jacobsen* i Kjobenhavn har underhandlet om Kjøb af hele Samlingen for at skjænke den til Frederiksborg-

Museet.« En væsentlig Afdeling af Nationalmuseet skulde være et norsk Folkemuseum, der skulde illustrere det norske Folks ejendommelige Kulturliv i de sidste Aarhundreder. Til Oplysning herom findes der allerede nu samlet ikke saa lidt, men det er spredt paa forskjellige Steder, navnlig i Kunstindustrimuseet og i Universitetets etnografiske Museum. Om det sidstes Bestræbelser i denne Retning kan bl. A. ses i *Yngvar Nielsens* Skrifter »Rejsebreve og Folkelivs-Studier« (Kra., 1880) og »Træk af den norske Bondestands Kulturudvikling« (Kra., 1881). Begge disse Bøger indeholde Gjengivelser i Træsnit af forskjellige karakteristiske norske Folkearbejder.

I September fandt der en interessant Udstilling Sted i *Kristianstad* af skaanske vævede og syede Tæpper. Denne mærkelige skaanske Kunstindustri fejrede her en smuk Triumf. Ved den kunstindustrielle Udstilling 1879 her i Byen saas disse skaanske Tæpper, Folkemuseet ejer flere saadanne, og *Kulturhistoriska Föreningen* i Lund besidder en rig Samling, men saa mange som der saas i Kristianstad, har hidtil næppe været samlet. Det var Baron *C. Kurck*, der særlig interesserede sig for Sagen, og kyndig Hjælp ydedes af Ammanuensis *G. J.son Karlin* fra Lund. I *Svenska Slöjdföreningens* nys udkomne Aarsberetning for 1885 findes en med en Række farvetrykte Illustrationer oplyst god Udsigt over disse vævede Tæppers rige Mangfoldighed (*Jacob Kulle*: Svenska allmogeväfnader), og nærværende Tidsskrift haaber i næste Aar at kunne meddele en lignende Udsigt fra kyndig Haand.

Ovenfor S. 127—128 oplystes efter *John Böttigers* Bog »Bronsarbeten af Adrian de Fries i Sverge«, at de store broneestøbte Brønde fra Kronborg og Frederiksborg 1659 som Krigsbytte førtes til Sverige. *L. Looström* viser i »Svenska Slöjdföreningen«s Aarsberetning for 1885 i en lille Afhandling (Konung Frederik II's af Danmark tronhimmel i Nationalmuseum), at en for Frederik II af *Hans Knieper* udført kostbar, vævet Tronhimmel ogsaa samtidig blev gjort til Bytte. Den er afbildet i »Svenska Slöjdföreningens Mönsteralbum« 1885 Pl. 4 og 5.

Den 14. November aabnedes en Udstilling af polykrome Billedhuggerarbejder i Berlin; den synes at kunne blive af Betydning ogsaa for Kunstindustrien.

I »Mittheil. des Vereins für Gesch. der Deutschen in Böhmen« (VIII S. 220 flg.) har Dr. Ludwig Sehlesinger meddelt nogle avtobiografiske Optegnelser af den 1662 i Steinschönau fødte *Georg Frantz Kreybich*, der som Glashandler gjennemrejste hele Evropa. 1689 var han i Danmark. — Et Hovedværk om den böhmiske Glasindustri er *Edmund Schebeks* »Böhmens Glasindustrie und Glashandel«, Prag, 1878.

I Kunstgewerbeblatt Nr. 12 meddeler *August Ortwein* en Kaminovn, der skal forene Kaminens og Kakkelovnens Egenskaber, saaledes at man faar Kakkelovnens behagelige Varme uden at miste Kaminens fornøjelige Baal.

Professor Dr. *J. M. Eder* har i det østerrigske Museum i Wien holdt et Foredrag om Indførelse af Fotografering som en Disciplin i de kunstindustrielle Skoler. Oprettelsen af en fotografisk Afdeling ved det nævnte Museum betragter han ikke blot som nyttig for dets grafiske Fag, men som et nødvendigt Skridt videre paa den Bane, der er betraadt derved, at Museet alt har et keramisk og et galvanoplastisk Værksted samt en Skole i Træskæring.

Le trésor de Chartres er Titlen paa en Bog, som i Aar er udgivet i Paris af *F. de Mely*. Den omhandler imidlertid ikke en virkelig tilværende Skat, men giver en Række Inventarielister lige fra 870 til 1793 over Kostbarheder, som have tilhørt Kirken i Chartres, men som Tid efter anden, navnlig under Revolutionen ere gaaede til Grunde.

Et Mónopol for 30 Aar, der for nylig er givet et Firma (Ad. Braun) paa at oprette et fotografisk Atelier og derfra sælge Fotografier i Louvre, modtages ikke venligt af *La cronique des arts*.

Den 27. Avgust døde den forhv. Direktør for Das Grüne Gewölbe m. m. i Dresden *Theodor Grässe*, der ogsaa er bekjendt som frugtbar Forfatter og bl. A. har udgivet nogle meget brugte Fortegnelser over Porcellænsmærker og andre lignende Mærker. De nuværende Direktører for Grünes Gewölbe og Porcellænssamlingen ere Brødrene Dr. *Julius Erbstein* og Dr. *Alb. Erbstein*. De have foranstaltet en ny Katalog over Das Grüne Gewölbe, der er et Fremskridt fra Grässes, men næppe endnu er fyldestgjørende.

Musée des arts décoratifs i Paris har for nylig erhvervet en Række Møbeltegninger, som tillægges den berømte Kunstsnedker *André Charles Boulle*. De beskrives nærmere i »Revue des arts décoratifs« Avgust-September Heftet.

TIDSSKRIFT FOR KUNSTINDUSTRI

UDGIVET AF INDUSTRIFORENINGEN I KJØBENHAVN

TIDSSKRIFT

FOR

KUNSTINDUSTRI.

UDGIVET AF

INDUSTRIFORENINGEN I KJØBENHAVN.

REDIGERET AF C. NYROP.

2. AARGANG 1886.

KJØBENHAVN.

I HOVEDKOMMISSION HOS UNIVERSITETSBOGHANDLER G. E. C. GAD.

TRYKT HOS NIELSEN & LYDICHE.

1886.

INDHOLD.

I. Text.

	Side.
Hannover, Emil: Et Omrids af Stolens Historie	1
Michelsen, C.: Fra Udstillingen i Antwerpen 1885	15
Johansen, P.: Om Smag med Hensyn til Udsmykningen af kunstindustrielle Frembringelser	19
Lange, Jul.: Japansk Malerkunst af Karl Madsen	23
Meier, F. J.: Lidt om Loftsdekorering nu og i forrige Aarhundrede	33
Gjellerup, A. R.: Friherre Theophilus Hansen.	52
Friis, F. R.: Tessins Model til en dansk Kongeborg	57
C. N.: Nogle nylig afholdte Avktioner	60
Mejborg, R.: Dekorative Vaabenskjolde	65
Lange, Jul.: Farven og Billedhuggerkunsten	72
Nyrop, C.: Kristian IV's Statne ved Rosenborg	84
Johansen, P.: Kunstindustriens Grundsætninger af Jacob Falke	90
Karlin, G. J:son: Skånsk textil konstslöjd	97, 141
Michelsen, C.: Fra den internationale Metaludstilling i Nürnberg 1885	108
Grosch, H.: Norsk Folkeindustri. Smykkearbejdet	111
Levy, Fred. L.: Fra et Fund af Kakler i Krystalgade	119
C. N.: En Minde- og Erkjendtlighedsgave	124
Brock, P.: Drejede og udskaarne Elfenbens- og lign. Arbejder fra det gamle Kunstkammer	129
C. N.: Et Lerfad med Kalenderoptegnelser	158
Hannover, Emil: Fransk Møbelkunst i forrige Aarhundred	161
Lange, Julius: En gammel italiensk Dolk	172
C. N.: Japansk Metalkomposition udenfor Japan	178
Johansen, P.: Det corinthiske Søilecapitæl	182
Mindre Meddelelser	30, 63, 95, 126, 159, 191

II. Afbildninger.

Arbejder i Ler: Fig. 84: Ornament fra et italiensk Fajancefad; — Fig. 94: Moderne fransk Fajance; — Fig. 129—133: Brudstykker fra et Kakkelfund; — Fig. 134—135: To Hanke; — Fig. 179: Et jysk Lerfad fra 1677; — Fig. 218: Phønisisk-cyprisk Tempel (Model).

Arbejder i Sten og Stuk: Fig. 39: Græsk Marmorbordben; — Fig. 47: Fra Loftet i Indenrigsministeriets Sal (J. C. Stunmberg); — Fig. 48: Hjørnemotiv fra Loftet i Finansministeriets Anvisningskontor (do.); — Fig. 49: Over Indgangsdøren til Riddersalen paa Rosenborg (Ehbisch); — Fig. 50, 51 og 53: Fra Havesalsloftet paa Fredensborg (Brenno); — Fig. 52: Fra Loftet i Politistationen paa Kristianshavns Torv.

Arbejder i Glas: Fig. 127: Mærkeplade fra en Glasflaske (1669).

Arbejder i Guld og Sølv: Fig. 26: Frederik IV's Højesteretsstol (med Sølvplader); — Fig. 35: Juvelsmykke af Alp. Fouquet i Paris; — Fig. 36: Medicis-Krave, Juvelarbeide af do.; — Fig. 37: Sølvkande af Meriden Comp. (New York); — Fig. 63: Møns Bægeret; — Fig. 111: Japansk Haarnaal; — Fig. 112: Et Guldarmbaand, Luigi Pierret i Rom; — Fig. 113: En Sølvopsats fra do.; — Fig. 114—123: Norske Søljer og Spænder; — Fig. 124: Norske Vesteknapper; — Fig. 125: Plade af en norsk Ring; — Fig. 126: En norsk Snøring; — Fig. 136: Sølvkande, Gave til Dir. Ph. Schou; — Fig. 137: Ornament fra Kanden Fig. 136; — Fig. 189, 190: Sølvdolk, ital. Renæssance; — Fig. 192: Sølvvase, Christofle & Kp.; — Fig. 215: Ornament paa et ægypt. Guldarmbaaud.

Graverede Arbejder: Fig. 65: Kristiern II's Sigil; — Fig. 67: Valdemar Atterdags Sigil; — Fig. 69: Erkebiskop Erik Valkendorfs Sigil.

Arbejder i Bronce og Messing: Fig. 11: Den saakaldte Dagobert-Stol; — Fig. 55: Ildbuk (Theoph. Hansen); — Fig. 56: Sexarmet Lysekrone (do.); — Fig. 57 og 58: Bordopsatse (do.); — Fig. 59: Flygel med Broncefødder (do.); — Fig. 60 og 61: Lamper (do.); — Fig. 85 og 86: Mindesmærke for Kristian IV (G. F. Hetsch); — Fig. 87: Ornament fra dette Mindesmærke; — Fig. 92: Japansk Broncevase med Sølvdamascering; — Fig. 186: Skrivetøj, Rokoko; — Fig. 191: Broncevase, Christofle & Kp.; — Fig. 216: Assyrisk Palmette; — Fig. 217: Haandtag fra et ægypt. Spejl.

Arbejder i Jern: Fig. 40: Renæssance-Fakkelholder; — Fig. 128: Jerngaffel med Benskaft.

Arbejder i Træ, Horn og lign.: Fig. 1: Græsk Kvindestol; — Fig. 2: Kurulagtig Stol (13de Aarh.); — Fig. 3: Stol i sen Renæssance; — Fig. 4: Drapperet romersk Polsterstol; — Fig. 5: Klapstol (ægypt.-romersk Møuster); — Fig. 6: Ægyptisk Bambussæde; — Fig. 7: Kurulstol i oprindelig Form; — Fig. 8: Ægyptisk Taburet; — Fig. 9: Ægyptisk Lænestol; — Fig. 10: Sæde efter ægyptisk-ætiopisk Mønster; — Fig. 12: Stol i romansk Stil; — Fig. 13: Gotisk Stol; — Fig. 14: Stol i byzantinsk Stil; — Fig. 15: Gotisk Stol; — Fig. 16: Stol i tidlig Renæssance; — Fig. 17: Udskaaren Træstol (ital. Renæss.); — Fig. 18: Gotisk Klapstol; — Fig. 19: Stol fra det 16de Aarh.'s Midte; — Fig. 20: Stol fra Eiler Rønnows Gaard i Odense; — Fig. 21: Tyge Brahes Stol; — Fig. 22: Stol fra Frederik IV's Tid; — Fig. 23—25: Danske Bondestole; — Fig. 26: Frederik IV's Højesteretsstol; — Fig. 27: Armstol i Ludvig XIV's Stil; — Fig. 28: Rygstol i Ludvig XV's Stil; — Fig 29: Armstol i Regenttidens Stil; — Fig. 30: Armstol i Ludvig XV's Stil; — Fig. 31: Causeuse i Ludvig XVI's Stil; — Fig. 32: »Bondestol« fra før Revolutionen; — Fig. 33: Rygstol fra Ludvig XVI's Stil; — Fig. 34: Stol i Empirestil; — Fig. 38: Fra en Tegning til en Sofa af Hilker; — Fig. 59: Flygel (Theoph. Hansen); — Fig. 75: Renæssance-Skjold; — Fig. 93: Rokoko-Bærestol; — Fig. 97: Panel fra en Bondegaard i Stevns; — Fig. 98—99: Panel og Dørstolper fra Håslöfstuen i Skaane; — Fig. 138: Fra en af L. Berthelsen udskaaren Kaude paa Rosenborg; — Fig. 139, 140, 149: Elfenbensarbejder fra det gl. Kunstkammer; — Fig. 141: Dronning Sophie Magdalenes Drejelad; — Fig. 142, 143: Elfenbensarbejder af Magn. Stenbock; — Fig. 144: Pokal af Rhinoceroshorn; — Fig. 146: Pokal i Valbirk af Magn. Berg; — Fig. 147, 148: Elfenbensarbejder af Lor. Spengler; — Fig 181: Skab i Boulle-Stil; — Fig. 182: Ur i do.; — Fig. 183: Kommode, Vernis Martin; — Fig. 184, 185: Møbler i Cressents Stil; — Fig. 187, 188: Møbler, Caffieris Stil; — Fig. 195, 196: Assyriske Vifteskafter.

Vævede Stoffer, Broderier m. m.: Fig. 4: Drapperet romersk Polsterstol; — Fig. 88: Italiensk Reticella-Knipling; — Fig. 90: Italiensk Applikationsbroderi (c. 1550); — Fig. 95: Tøj med Figurer i Arabesker (16de Aarh.); — Fig. 100—1: Skaanske Hovedtøjer; — Fig. 102: Skaansk Dragetæppe; — Fig. 103: Broderet Vante; — Fig. 104: Broderet Brudetørklæde; — Fig. 105—9: Mønstre fra skaanske vævede Tøjer; — Fig. 150: Skaansk Knipling; — Fig. 151: Færøisk Væv; — Fig. 152: Skaansk vævet Baand; — Fig. 153, 156: Skaansk Flossvævning; — Fig. 154: Skaansk hvidt Broderi; — Fig. 155: Skaansk Knipling og Mellemværk; — Fig. 157—176: Mønstre fra skaanske Tæpper; — Fig. 177—178: Skaanske Tæpper.

Tapeter, Malerarbejder, Dekoration: Fig. 41: Pilekviste med Svaler (japansk); — Fig. 42: Fukurokujiu tegner for Yebizu og Daikoku (do.); — Fig. 43: Fuji Yama, set gjennem et Fiskenet (do); — Fig. 44: Japansk Kvindefigur; — Fig. 45: Fra Soveværelset i Niels Juelsgade 10 (C. Weber); — Fig. 46: Fra Badeværelset sst. (do.); — Fig. 64: Middelalderlige Hjelme efter Sigiller; — Fig. 66: Gotiske Skjoldformer; — Fig. 68: Renæssance Skjoldformer; — Fig. 70—74: Middelalderlige Hjelmklæder; — Fig. 76—79: Fra Kristiau III's Sigiller; — Fig. 80: Renæssance-Hjelm; — Fig. 81: Jesu Navn; — Fig. 82: Sigil i Geh. Ark. — Fig. 83: Pompejansk Vægmaleri; — Fig. 84: Ornament fra et italiensk Fajancefad; — Fig. 89: Stiliserede Blomster og Dyr i flad Tegning; — Fig. 90: Stiliseret Renæssanceløv med plastisk Liv; — Fig. 137: Ornament fra en Sølvkande; — Fig. 180: Dørstykke af François Boucher; — Fig. 193—218: Kapitæler og Kapitældele.

Vignetter, Vuer o. desl.: Fig. 54: Den nye Parlamentsbygning i Wien (Theoph. Hansen); — Fig. 62: Forslag til et Kristiansborg Slot (Nic. Tessin); — Fig. 96: Ingelstadstuen i Dansk Folkemuseum; — Fig. 110: Prospekt af Nürnberg.

Medvirkende Kunstnere:

Ericsson, T. F.: Fig. 35, 36.
Hannover, Emil: Fig. 22, 26, 34.
Johansen, P.: Fig. 38—40, 193—218.
Larsen, Alfr.: Fig. 1—19, 27—33, 180.
Petersen, Magnus: Fig. 21.
Petersen, Vilh.: Fig. 20.
Rondahl, E.: Fig. 23—25, 45—53, 63—82, 85—87, 96—97, 111—112, 119, 127—149, 151—153, 179, 189—190.
Rosenstand, E.: Fig. 64—82.
F. Hendriksens & Kp.'s Atelier.

Væsentlige Æmner og Navne.

Aagaard, C. F., 36, 37; — J. G. J., 31.
Adeler, H., 174.
Aldegrever, 176.
Amalienborg, 47, 57.
Amberg, H. C., 63.
Amerika, 16, 18, 181.
Antwerpen, 15, 32.
Arabisk, 192.
Avktioner, 60, 128.

Banket, 5.
Barbedienne, 16, 109.
Barok, 9.
Begarelli, Antonio, 75.
Berg, Claus, 191; — H. Chr., 159; — Magnus, 136, 137, 159.
Berthelsen, Lars, 129, 136.
Bibliotek, store kgl., 50, 51.
Billedhuggerarbejder, farvede, 72 flg.
Billedskærere, tyske, 160, 192.
Bing, Harald, 30.
Blätter für Kunstgewerbe, 32.
Bondestole, 9, 13.
Borch, M., 126, 159.
Boucher, François, 161, 170.
Boulle, André Charles, 10, 162, 163 164.
Brenno, C. H., 39, 40, 46, 47, 48.
Brinkopff, C. V., 38.
Brock, P., 95, 129, 159.
Bucher, Bruno, 32, 96.
Børsen, 63.

Caffieri, Jacques, 171; — Philip, 171.
Carlsberg, Ny, 's Museumslegat, 174.
Cellini, Benvenuto, 174, 177.
Christofle & Kp., 16, 109, 178 flg.
Clausen, L., 159.
Coffre, B., 41.
Collin, O. C., 31.
Cressent, Charles, 167, 168.

Dahlerup, V., 36, 37, 95, 126, 159.
Dalhoff, H., 53; — J. B., 31, 85, 88. 89, 90.
Danneskjold-Samsøe, C. C. S., 96.
David, L., 14, 174.
Decoupure, meubles en, 166.
Dienhoff, E. P. F., 31.
Donatello, 22.
Drouot, Hotel, 164.
Dødsfald, 96.

Eddelien, M. H. E., 86, 87, 90.
Ehbisch, F., 39, 40, 45, 46, 49.
Eligius, St., 4, 192.
Empirestil, 13, 14, 20, 95, 168, 174.
Eremitage, 95
Ernst, J. C., 59.
Evens, 160.

Fabris, J., 49.
Falke, Jacob von, 32, 90, 93.
Farvens Anvendelse, 21 flg., 72, 160.
Fenger, L., 36, 125, 191, 192.
Fischer, Peter D. W., 86.
Flamsk Ebenisteri, 8, 10; — Vævning, 103, 145.
Folkemuseum, dansk, 3, 9, 97, 100, 191.
Fontaine, 14.
Forening til Kjøbenhavns Forskjønnelse, 63.
Fouquet, Alph., 15, 16, 17.
Frankrig, 109, 128, 161.
Frederiksborg, 90, 126, 191.
Frederiks Hospital, 47.
Fredensborg, 39, 46, 47, 48.
Freund, H. E., 38, 39.
Fries, Adrian de, 126.
Friis, F. R., 31, 57.
Fristrup, N., 36, 125, 126.
Frohne, J. V., 62.
Fund af Kakler, 119.

Gehejmearkivet, 65—72.
Gercken, D., 39, 49.
Gierach, 47.
Glas, 31.
Glasmalerier, 85—86.
Glyptotek, Ny Carlsberg, 191.
Gotik, 6, 7, 21.
Green, C. E., 63.
Grosch, H., 64, 111
Grothschilling, Bendix, 136.
Græsk, 2, 21, 182 flg.
Guldsmedfærdighed, dansk, 63, 111.

Hall, C., 125.
Hammeleſ, U. A. F., 47.
Handarbetets vänner, 157.
Hansen, Chr., 183; — H., 37; — Heinrich, 88, 89, 90; — H. N., 126; — Jda, f. Wulff, 31; — Konstantin, 36; — Ludvig V., 60; — Theophilus, 31, 52 flg., 96, 191; — Vilhelm, 31.
Harniskætsning, 64.
Heimbrodt, J. K., 39.
Heliografi, 31.
Herholdt, J. D., 95, 159.
Hering, Peter, 49.
Hertz, P., 125.
Hesse, A. H., 51.
Hetsch, G. F., 31, 55, 85, 86, 87, 88, 89.
Heymann, J. W., 37, 60, 61.
Hilker, G. C., 20, 21, 37.
Hirschsprung, Bernh., 61.
Hjelmklæde, 68.
Holbein, Hans, 176.
Hollenbach, D., 16, 52, 54, 55, 56, 57, 96.
Hollænder, Johan, 136.
Holsteinske Palæ, 47.
Holtzbecker, J. K., 60.
Husflid, norsk, 63.
Häusser, E. D., 59, 60.
Høyen, N. L., 20, 86, 95, 191.

Industriforeningen, 36, 89, 91, 92 — 93, 96, 191, 192.
Industrimuseer, 64, 96, 192.
Industrimøde, det 5te danske, 30.
Ipsen, P., 's Enke, 15
Italien, 10, 17, 31, 32, 172 flg.
Italienske Stukkatører, 41, 49.

Jacobsen, Carl, 61, 191; — J. C., 126.
Jamnitzer, Wenzel, 160.
Japansk, 16, 23 flg., 32, 83, 92, 109, 165, 178.
Jensen, Albert, 126, 159; — Jacob, 131, 135, 159
Jernkakkelovne, 192.
Jesunavn, 71.

Kakkelfund, 119.
Kalenderoptegnelser paa et Lerfad, 158.
Kapitæler, 183.
Karlin, G. J:son, 97, 191.
Kensington Museet, 32, 97, 108.
Keramografik, 96.
Kiste, 6, 9.
Kjøbenhavnsk Porcellæn, 20, 62
Klein, V., 36.
Kniplinger, bøhmiske, 192; — skaanske, 147.
Koch, J. H., 86, 87.
Kongelige Personer dreje, 130 flg.
Kongres, kunstind., tysk, 127.
Kristian IV's Kapel, 85 flg.
Kristian IV's Stil, 90, 96.
Kristian VIII, 85, 86, 88, 89.
Kristiania Kunstindustrimuseum, 63, 111, 126.
Kristiansborg, 57 flg., 86, 191.
Krock, H., 41, 42, 44, 49.
Krohn, Pietro, 95.
Kubbestol, 9.
Kulle, Thora, 157.
Kunstakademiets Afstøbningssamling, 22, 183, 191.
Kunstdrejning, 129 flg.
Kunstgewerbeverein, i Wien, 16, 32, 128; — Tysklands, 64, 127.
Kunstkammeret, 129 flg.
Kunstmuseum, dansk, 126, 159
Kurulstol, 2—3, 4, 5.

Lange, Jul., 23, 56, 72, 89, 95, 174, 183, 187, 191, 192.
Leuning-Borch, C., 126.
Levetzau, J. G., 86, 87, 88.
Litteratur, dansk, 14, 31, 63, 66, 71, 95, 159, 160; — engelsk, 36; — fransk, 14, 22, 64, 96, 127, 128; — græsk, 160; — italiensk 31, 32; — norsk, 14, 31, 63, 126, 127, 191; — svensk, 127, 159, 191; — ungarsk, 32, 64; — tysk, 14, 32, 63, 64, 96, 127, 128, 160.
Lobmeyer, J. L., 16.
Loftsdekoration, 33 flg.
Lotze, Etatsraad, 7, 8.
Louvre, 162, 185, 189.
Ludvig XVI's Stil, 12—13, 20, 95, 168.
Lübke, W., 127.
Löffler, C., 86; — J. B., 31.

Madsen, Karl, 23 flg., 192.
Mandelberg, J. E., 49.
Marstrand, V., 88, 89, 90.
Martin, Robert, 164, 165, 166.
Masmannske Søndagsskoler, 31.
Mejborg, R., 30, 65, 95, 159.
Meier, F. J., 33, 39, 95.
Meissonier, 169, 170.
Meriden Company, 18.
Mineralmaling, 31.
Ministerialbygningerne, 42, 43, 44, 45.
Mosaik, 64.
Müller, Sophus, 95
Møller, Georg, 159.
Møllmann, C., 37.

National, 37
Nationalbanken, 37.
Nationalmuseum, Frederiksborg 191.
Norsk Stavkirke, 96; — Træskærekunst, 31, 63, 126; — Guldsmedekunst, 109, 111; — Textilindustri, 127.
Nürnberg, 108.
Nyrop, C., 84, 93, 160.

Oldnordisk Museum, 8, 69, 115, 130, 131, 139.
Overgaard, C. N., 160.

Paneler, 100.
Parykstil, 12.
Percier, 14.
Petersen, Arne, 126, 159; — Chr., 160; — K. F., 31; — Magnus, 160, 191; — Ove, 126, 159.
Piloto, 178.
Politistationen paa Krhavns Torv, 50, 51.
Polykromt Billedhuggerarbejde, 72 flg., 160.
Pompadour, Mme, 171.
Porcellænsfabrik, den kgl., 20, 62.
Porcellænssamling, Danneskjolds, 96.
Postelion, 95.
Prior, L., 36.
Priser, 61, 62, 128.
Prisopgaver, 159. 191, 192
Puggaard, Signe, 60.

Rasmussen, C. M., 38.
Renæssance, 7 flg., 22.
Roed, J., 61.
Rokoko, 11 flg., 20, 168, 169, 171, 192.
Romansk, 5.
Romersk, 2, 12.
Rosenborg, 8, 10, 11, 13, 31, 45, 46, 84 flg., 95, 129 flg, 159.
Roskilde Domkirke, 85 flg.
Rothschild, Alph., 84.
Rusland, 18, 32, 109.
Ryberg, 49.
Rømer, Oluf, 58.

Schiødte, Erik, 159.
Schou, Philip, 124—26.
Schrøder, Bernh., 31, 36.
Schultz, Julius, 36.
Schweiz, 64
Schäffer, 59, 60.
Simonsen, P., 61.
Sinding, Stephan, 160.
Skovgaard, J. F., 96; — N. K., 96.
Skydeselskaber, 61, 62.
Skaansk textil Kunstindustri, 97, 126, 141, 191.
Spengler, Lorentz, 132, 133, 138, 139, 140, 159.
Stanley, S., 47, 49.
Steffen, Zakarias, 51.
Stege, 62.
Stenbock, Magnus, 133, 134.
Storck, H. B., 95.
Strassburg, 64.
Sturmberg, J. C., 39, 40, 42, 43, 44, 45.
Søljer, 113
Sølvmærke, 62, 128, 160.
Sølvmøbler, 10.

Teater, det kgl., 36.
Teirich, Valentin, 91.
Teknisk Selskabs Skole, 36, 125, 126, 159.
Teknisk Undervisning, 64, 96.
Tessin, C. G., 59; — Nic. 58, 59.
Thalbitzer, V. A., 126.
Thomsen, Chr. J., 86, 87.
Thonning, 160.
Thorvaldsen, Alb., 85, 88, 89, 90, 95.

Thura, Didrik, 138.
Tiffany & Kp., 16, 181
Tjele Kirke, 46.
Tostrup, J., 119.
Trondhjems Domkirke, 191.

Udstilling i Antwerpen 1885, 15 flg., 32: — Berlin, 1883, 73 flg.; 1886, 191; 1888, 128; — Kjøbenhavn, 1872, 84; 1879, 8; 1888, 124, 158; — Limoges, 1886, 128; — London 1886, 127; — Nürnberg, 1885, 108; — Paris, 1889, 64, 128, 192; Tokio, 1885, 32; — Wien 1888, 128.
Union des arts décoratifs, 96, 127. 178, 179.

Venetianske Glasmagere, 31.
Volutens Tilblivelse, 182.
Væv fra Færøerne, 142.
Vaabenskjolde, 65 flg.

Waldheim, R. von, 32
Walgenstein, Thomas, 50—51.
Wallace, Rich., 164, 169, 173.
Weber, C., 33, 37.
Werlauff, E. C., 86.
Wiedewelt, 39, 49.
Wien, Østerrigsk Museum, 32, 64.
Winckelmann, 20.
Worsaae, J. J. A., 88, 95.
Wørmer, 37.

Zan, Bernhard. 160.
Zopf, 12.

Ægyptisk, 2, 3, 4 186 flg.

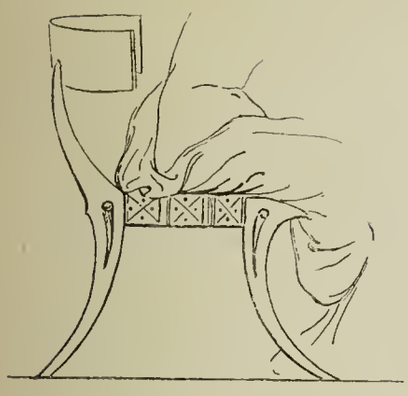


Fig. 1.
Græsk Kvindestol.

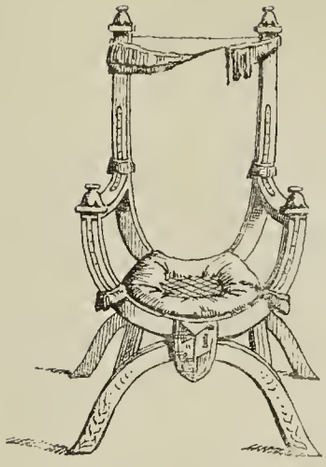


Fig. 2.
Kurulagtig Stol (13de Aarh.).

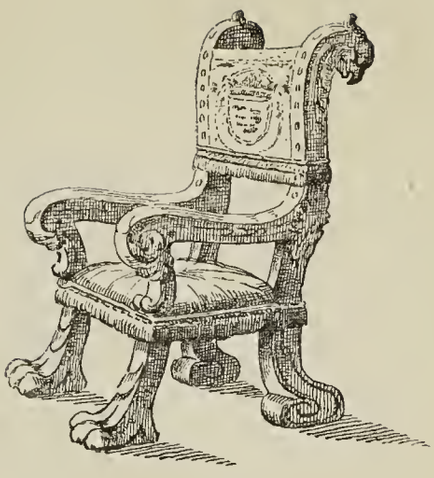


Fig. 3.
Stol i sen Renaissance

Et Omrids af Stolens Historie.

Af **Emil Hannover.**

Blandt de mange Kilder til Fundet af kulturhistoriske Strømninger og Forhold er selvfølgelig Kunstindustriens og overhovedet Industriens Frembringelser ikke den knappeste. Og det er indlysende, at jo nærmere den industrielle Gjenstand ifølge sin Natur og Anvendelse gjennem Aarhundreder har staaet og staaer Mennesket, desto kraftigere Præg har den modtaget af dette. Det har naturligvis *sin* store Interesse at forfølge den borgerlige Bygningshistories Udvikling, men dog staaer Bygningens blotte Skal i Almindelighed ikke tilnærmelsesvis i den Overensstemmelse med den menneskelige Ejers Karakter og Ejendommeligheder, som den indre Udsmykning, og der gives derfor lidet saa kulturhistorisk oplysende som en Forfølgelse af dennes Historie. I den indre Udsmykning indtager Møblementet den fornemste Plads, og da dette i sit Princip kun er én i Tidernes Løb riggjort Afvexling af Stol og Bord — henholdsvis til Hvile og Understøtning for Mennesket selv og for dets Brugs- og Luxus-Genstande — vil det være forstaaeligt, at vi hér have foresat os at beskæftige os med Stolen: ubestridelig én af de til Mennesket tidligst og dybest knyttede Brugsgenstande, — altsaa en god, rigtignok ikke synderlig fyldig, men i hvert Fald paalidelig Traad i det store Net, hvori Tidernes Ejendommeligheder ligge flettede.

Som alt, hvad Menneskeheden har frembragt, har ogsaa Møbelkunsten haft sin Barndom, sin Blomstring, sin Dekadence, — paa Ny sin Gjenfødelse og igjen sit Forfald — og har altsaa deltaget i denne stadige Flod og Ebbe, som alle de menneskelige Kulturbestræbelser har været underkastet. Men Kunstindustrien har paa dette Omraade, lige som paa flere andre Omraader, ikke overalt holdt Tridt med den Bølgebevægelse, der er en Lov for de bildende Kunster. Møbelkunsten har haft sin Kulmination baade i

Henseende til kunstnerisk Udtryk og praktisk Bekvemmelighed i det 18de Aarhundred, og dette var unægtelig mere ejendommeligt end virkelig stort i Udøvelsen af den egentlige Kunst. Men man maa da erindre, at Betingelserne for Frembringelsen af en udmærket og rig Billedkunst og for en intensiv Udvikling af Kunstindustrien ingenlunde altid har været de samme.

Saaledes i den græske *Oldtids* bedste Periode. I Modsætning til det udprægede, glimrende offentlige Liv traadte dér den borgerlige Husholdning ganske i Skygge. Det borgerlige Hjem var i Sammenligning med de pragtfulde offentlige Bygninger prunkløst af Ydre, og dets Indre mere end tarveligt. Den store Kunst sporedes i Brugs-Genstandene næsten aldeles ikke. De vare rene og strænge af Form, men uden større kunstnerisk Forarbejdelse. Den antike græske Stol, saaledes Kvindestolen (Fig. 1) [1], var nobel i sin Holdning, bekvem for de Samtidiges skjønne Legemer, men os Nutids-Nordboer forekommer den forunderlig farvefattig, kold, stiv og udtryksløs. Først da Alexander den Store gjenvakte Frekventsen med Orienten, oversvømmedes selv Grækenlands borgerligste Hjem af Indiens og Persiens magelige Hynder, — men faa Olympiader efter bar da

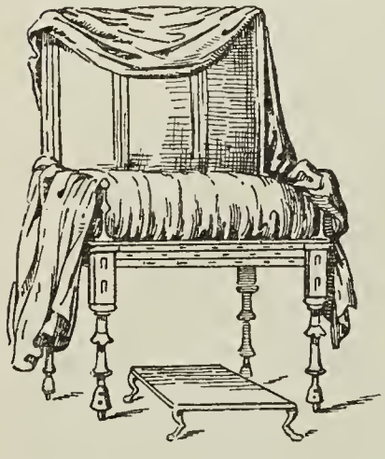


Fig. 4.
Drapperet romersk Polsterstol.

Fig. 5. Klapstol
efter ægyptisk-romersk Mønster.

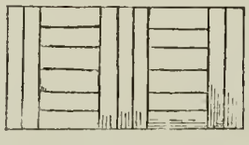


Fig. 6.
Ægyptisk Bambussæde.

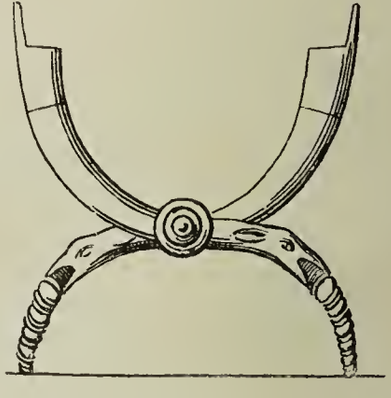


Fig. 7.
Kurulstol i oprindelig Form.

ogsaa det udlevede Hellenerfolk det romerske Aag. Til Gjengjæld bar da rigtignok ogsaa den romerske Kultur, da Romerriget havde naaet sin største Magt, et fuldstændig sénthellensk Fysiognomi.

Naturlig forstod man i det mere blødagtige Italien, hvor det enkelte Individ stedse spillede en langt større Rolle end i Grækenland — Athen maaske fraregnet — at omgive sig med en rig Komfort. Møblementet var i det lystne og svælgeriske pompejanske Hjem talrigere og bekvemmere end i det græske. Rigtignok træffer man i de pompejanske Vægdekorationer blandt andre hellenske Elementer Afbildninger af den plastiske græske Stol, men den fornemme Romer foretrak dog som oftest at stoppe sit Legeme i rummelige Møblers Puder (Fig. 4) frem for at anbringe det i en fast og sluttende Stol. Iøvrig gaves der forskjelligartede Stole i Bade- og Selskabsværelser, for Embedsmænd — *sella curulis* (Fig 7) [2]

1. Hvor ikke nærmere er anført, ere Tegningerne udførte efter de bedste Kilder ved Hr. Figurmaler *Alfr. Larsen.*

2. Denne mærkværdig levedygtige Form, hvis Grundtype allerede findes i det ældste Ægypten, skal oprindelig i en forhistorisk Tid være bleven ført til Etrurien fra Orienten og derpaa videre til Rom.

og *consularis* — for Haandværkere, Haarkunstnere o. s. v. I den Tid, da Theatret endnu ikke havde faste Siddepladser, medtog Romeren dèr sin Klapstol (Fig. 5), en Form, der havde meddelt sig fra de gamle Ægyptere.

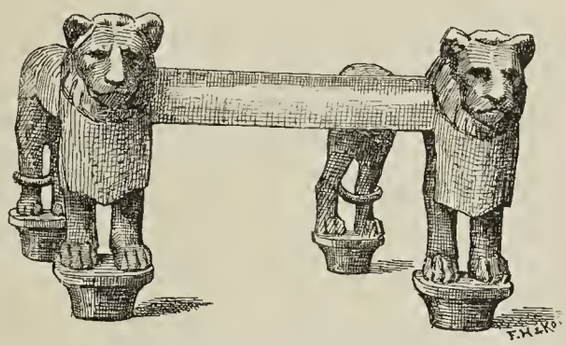


Fig. 8. Ægyptisk Taburet, sandsynligvis fra det 18de Dynasti.

Af samtlige Oldtidens Folk har disse været tidligst og videst fremskredne i Møbelkunsten. Deres Stole bestod oprindelig af Kasse-formede Rørstabler (Fig. 6), og senere anvendtes de let transportable Klapstole i mange forskjellige Former. Allerede 1600 Aar f. Chr. spillede imidlertid den kunstnerisk træskaarne Armstol en Rolle og anvendtes hyppig,

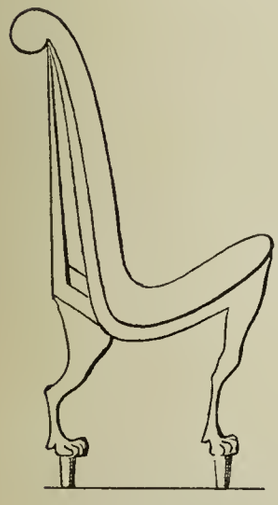


Fig. 9. Ægyptisk Lænestol.

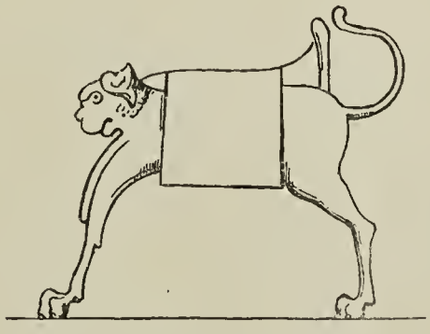


Fig. 10. Sæde efter ægyptisk og æthiopisk Mønster.

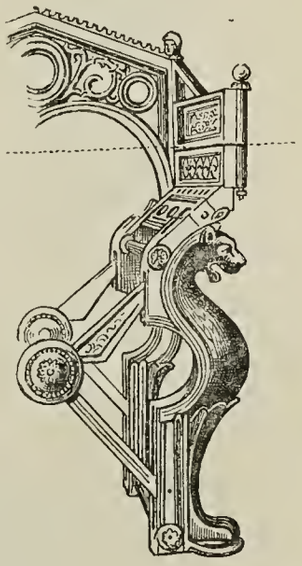


Fig. 11. Den saakaldte Dagobert-Stol (9de Aarh.).

betrukken med kostbart Væv, som Gaver og Tribut mellem Kongerne. Udsmykningen bestod i Almindelighed i Marqueteri (indlagt Arbejde) af farvet Træ, Elfenben, Skildpadde

De ældste Kurulstole skal have været kunstfærdigt udskaarne i Elfenben og brugtes oprindelig kun i Embeds Medfør, senere ogsaa til privat Brug. Man finder i »Dansk Folkemuseum« Beviser for, hvor alment skattet denne Form har været. Der findes nemlig dér flere bondeagtige Efterligninger af Renaissancens med Ryg forsynede Kurulstol. At disse Efterligninger har haft *danske Forbilleder* i fornemme Huse, er vel hævet over enhver Tvivl, men saadanne ere vistnok ikke bevarede til vor Tid.

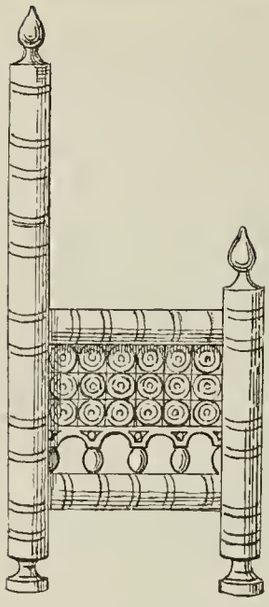


Fig. 12. Stol i romansk Stil (10de Aarh.).

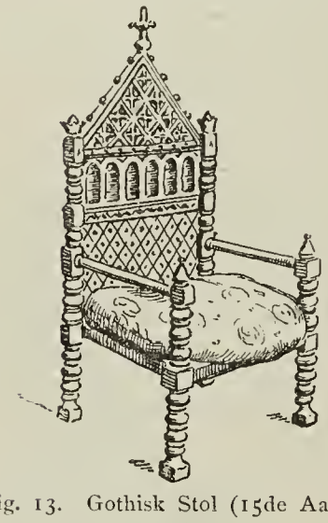


Fig. 13. Gothisk Stol (15de Aarh.).

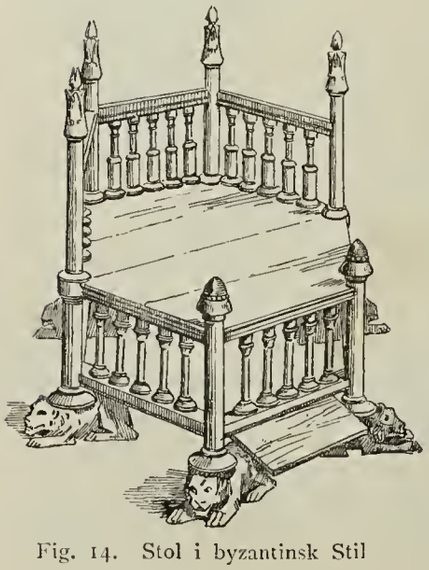


Fig. 14. Stol i byzantinsk Stil

og Metalbeslag. Ejendommelig er den i Fig. 8 afbildede Taburet med de tvende i Træ udskaarne Opstandere i Skikkelse af Løver. Dens Alder lader sig ikke med Nøjagtighed bestemme, men antagelig skriver den sig fra det 18de Dynasti (ca. 1500 Aar f. Chr.) Den peger hen paa Ægypternes udviklede Interesse for Dyreformer og deres ubundne kunstneriske Anvendelse af disse. Det er saaledes værd at bemærke, at Ægypterne, naar de anvendte Kattebenet som Model for Stoleben, ingenlunde omstiliserede det. Paa slige Stole (Fig. 9) ere de forreste Ben naturtro Afbildninger af Kattens Forben, de bageste af dens Bagben. Architektonisk heldige ere de sidste dog næppe. Overhovedet er den ægyptiske Stol i Sammenligning med den antike græske ikke saa plastisk, men livligere og friere i sine Linier. Enkelte af dens Former kan være det moderne Øje noget fremmede, (f. Ex. Fig. 10), men andre ere de moderne Former ganske lig, og mangen Armstol i vore Nutids-Dagligstuer er i sin Form kun en Efterligning af Stole, der var i Brug i det ældste Ægypten for tre Aartusinder siden.

I *Middelalderens* første Aarhundreder bibeholdtes navnlig hos de af Romerne undertvungne galliske Folk den antike romerske Stol i dens væsentligste Former. Man møder i Manuskriptvignetter, der skildre det fornemme Liv paa hin Tid, afvexlende den romerske Kurul- og Konsular-Stol, hvis Arme da i Reglen ere prydede med Dyrehoveder. Disse Stole vare næsten altid støbt i Bronze. Den saakaldte Dagobert-Stol, af forgyldt Bronze, efter Sagnet forfærdiget i det syvende Aarhundred af selve Helgenen Eligius, Merovingeren Dagobert I's Guldsmed, er et kompliceret Exempel derpaa. Den punkterede Linie paa Afbildningen Fig. 11 skal antyde, at Ryggen er paasat senere, formentlig i det tolvte Aarhundred. Saadanne Møbler, som undertiden dækkedes med Hynder, der enten vare løse eller kunde paaspændes med Remme, og hvis Grundtype holdt sig i Gjæste- og Hæderssæder lige til det femtende Aarhundred, vare i Middelalderens første Aarhundreder sjældne. Hyppig bestod Stolen endog i velstaaende Hjem kun af en stor Skammel enten uden eller med en lav og lige Ryg. Bekvemmeligheden indskrænkede sig da til en lang pølseformet Pude, der anbragtes paa Sædet bag den Siddende. Ogsaa af saadanne Sæder findes der en Mængde Gjengivelser i Manuskriptvignetterne og Miniaturerne, der i det hele udgjøre en saa rig Kilde til Forstaaelsen af Middelalderens Liv og Færd.

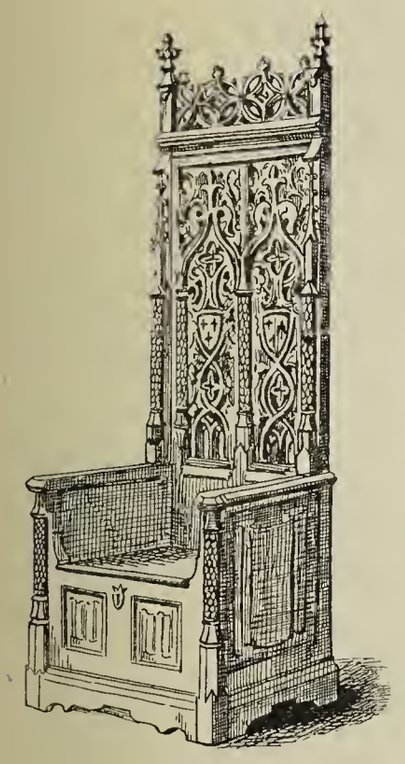


Fig. 15. Gothisk Stol (15de Aarh.)

Som Regel fandtes der i hine Tider kun én saadan Stol i hvert Hus, bestemt for en Gjæst af Rang eller for selve Husherren. Naar denne modtog en fremmed af lavere Rang end han selv, lod han ham enten staa op eller sætte sig paa en lav Skammel. Indrømmelsen af »Sædet« var en overordentlig og sjælden Hædersbevisning. Under Ludvig den Tykkes Regering, altsaa i Begyndelsen af det tolvte Aarhundred, anbragtes Gjæsterne ved en familiær og tvangløs Sammenkomst paa simple Skamler, ved det mere ceremonielle Gjæstebud derimod paa Bænke (*bancs* — deraf Ordet Banket). Ikke sjældent var i det trettende og fjortende Aarhundred Højsædet, Forsædet, uden Ryg, idet der mellem dennes Opstandere enten kun var udspændt en Rem (Fig. 2, — man bemærke iøvrig her de endnu til Stede værende Reminiscenser af den romerske Kurulstol), eller ogsaa støttede Stolen op mod Muren, der da paa dette Sted var bedækket med et Tæppe og undertiden prydet med en Stof-Baldachin.

Naturlig blev den romanske Bygningsstils Fremkomst ikke uden Indflydelse paa Møblernes Form og kan forfølges — om end kun temmelig svagt — i Miniaturer fra det tiende til det trettende Aarhundred, men synderlig udbredt har denne ubekvemme, tunge og uflyttelige Form (Fig. 12) med dens uheldige Forsøg paa at omstilisere en stor Architektur i en Brugsgjenstand næppe været.

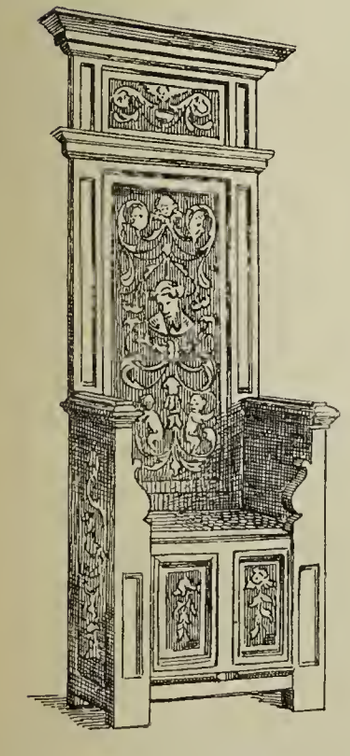


Fig. 16. Stol i tidlig Renaissance.

Derimod vandt de magelige byzantinske Former, hidrørende fra Korstogs-Frekventsen, livlig Anvendelse baade i Italien og Frankrig. Overhovedet fik jo disse ridderlige Expeditioner deres overordentlige kulturhistoriske Betydning i det større som i det mindre. De bragte Orientens Luxus med til Occidenten, Orientens Velvære og varmedovne Liv. Historieskriveren *Joinville* fortæller om Ludvig den Hellige (1226—70), at Kongen yndede at holde Raad, siddende paa østerlandsk Vis med korslagte Ben paa et prægtigt asiatisk Tæppe, og denne Skik var almindelig. Desuagtet vare Stole naturligvis ogsaa brugte og da navnlig de rummelige, polygone Sæder (Fig. 14), der gav Plads for den rigelige Dragt, som i det tolvte og trettende Aarhundred var bleven Mode. Disse Møbler vare frit anbragte midt i Stuen. Men skjønt der allerede da existerede en Mængde forskjelligartede Stole, spillede Formen dog foreløbig en stedse underordnet Rolle. Saameget større Vægt lagdes der paa de Drapperier og Hynder, hvormed man dækkede snart Sædet alene, snart baade Ryg og Sæde. De anvendte Stoffer — brocheret Silke eller Haandbroderi — vare ofte valgte med udsøgt dekorativt Raffinement. Ligeledes blev paa denne Tid Gyldenlæderet — Gede-

eller Faare-Skind, presset og forgyldt — for første Gang anvendt i Evropa efter mauriskandalusisk (eller østerlandsk?) Mønster. Men trods det vaagnende Stadliv med dets større selskabelige Samkvem vedblev Stolen fremdeles baade i disse og i de følgende to Aarhundreder at være en Raritet og en Luxus, som kun den fyrstelige Lensmand eller rige Borger tillod sig. Den ringere Befolkning sad paa deres »Kiste« (denne Urform for Stol, Bord, Gjemme og Leje paa én og samme Tid) eller — men sjældnere — paa tarvelige Træbænke, hvis Fødder da undertiden alene vare omhyggeligere forarbejdede.

I det sidste Tiaar af det tolvte Aarhundred og i Begyndelsen af det trettende havde imidlertid den Stilart udviklet sig, som navnlig i Frankrig i Løbet af ikkun 25 Aar skulde besejre alle antike og romanske Overleveringer: *Gothiken*, Kathedralstilen, Korstogsstilen.

Med sin mærkelig indtrængende Ævne til at slaa Rod og voxe sig stærk selv dér, hvor dens Tilstedeværelse var upraktisk og uskjøn, naaede denne Stilart selvfølgelig ogsaa Møblerne[1] og Husgeraadet. Metalmøblerne forsvandt næsten ganske, og disse

Fig. 17. Udskaaren Træstol (italiensk Renaiss.).

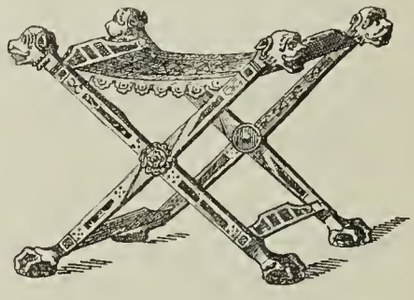


Fig. 18. Gothisk Klapstol af Træ med Bronce- og Elfenbensbeslag (14de Aarh.).

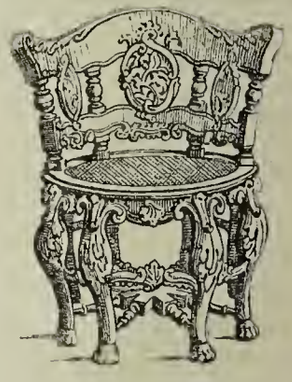


Fig. 19. Stol fra det 16de Aarh.'s Midte.

bekjendte Kolosser, der gjorde Gavn som Stole, men i Virkeligheden kun var sammenføjede Bygningsled af den gothiske Kathedral, kom i Mode. Disse Stole (Fig. 15), der næsten altid støttede mod Væggen, og hvis Bagside derfor som oftest var ganske raa og uforarbejdet, vare i Almindelighed forsynede med overordentlig rigt udskaaret Træarbejde paa Ryggen, medens det flade Sæde dækkedes med Hynder. Mere end én saadan Stol gaves der saa godt som aldrig i et Værelse. Paa Ryggens Forside fandtes undertiden Ejerens Vaabenskjold udskaaret, og en betydelig Pragt udfoldedes i den hyppig anvendte Baldachin, som nu i Modsætning til Baldachinen i de forudgaaende Aarhundreders Æressæder var af Træ og fast forbunden med den øvrige Stol. Mest af alt lignede disse Møbler Kirkestole, og der var i Virkeligheden ikke synderlig Forskjel paa disse og de profane. Den mindre gothiske Stol, der er afbildet i Fig. 13, og som trods den Miniaturudgave af en Gavl, den bærer paa sin Ryg, synes mere flyttelig, er en Rekonstruktion af

[1] Mærkeligt er det dog at se, hvorledes Gothiken maatte renoncere paa at gribe ind i Bordets Form, der helt ind i det femtende Aarhundred vedblev at være tarvelig til det yderste og derfor altid i vel havende Hjem dækkedes med Tæpper.

en billedlig Fremstilling paa Indgangsdøren til Kathedralen i Auxerre. Dog frembragte Gothiken i disse Aarhundreder ogsaa Møbler, der — som Fig. 18 viser det — ejede den største Lethed og Elegance i Formen og det højeste Mesterskab i Forarbejdelsen, men kun hos den fornemme Lensadel og det velstaaende Bourgeoisi fandtes saadanne forskjelligformede, flyttelige Møbler og endda kun i ringe Antal. Lejet, Bordet, Skabet og Stolen vare om end ikke altid sammenbyggede med, saa dog i hvert Fald paa det nøjeste forbundne med hele den indvendige Architektur, af hvilke de saa at sige udgjorde Led. Saaledes var ogsaa Bænken, paa hvilken Husstanden sad til Bords, som oftest fast anbragt i Knæhøjde paa Muren. Og det er betegnende for de høje Stole med deres svære Underbygning, at denne hyppig anvendtes som Kiste, idet Sædet kunde løftes op for derpaa at falde ned og aflaases med en Nøgle. Møbler med den Art Indretninger maatte nødvendigvis tabe Karakteren af det, man i Oldtid og Nutid forstod og forstaar ved en Stol.

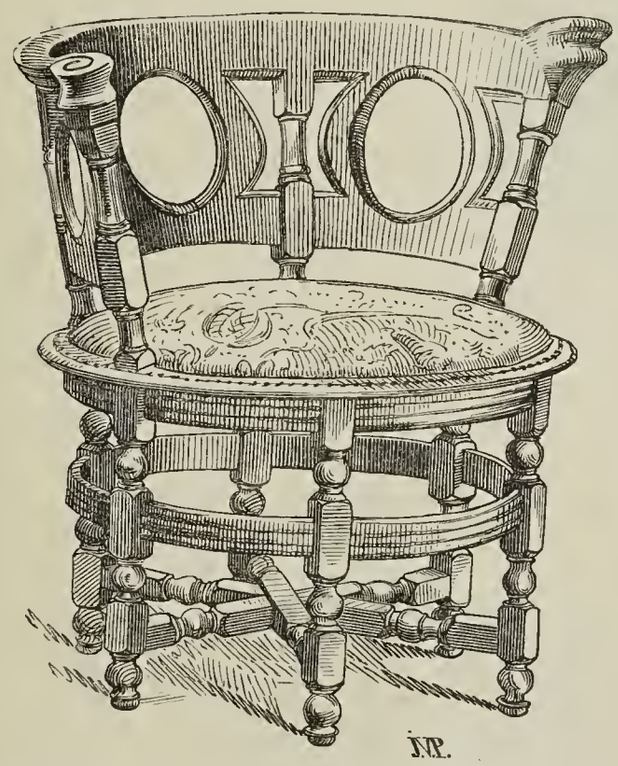


Fig. 20. Stol funden i Eiler Rønnovs Gaard paa Nørregade i Odense. Tegnet af Vilh. Petersen. (Etatsraad Lotze).

Den vaagnende *Renaissance* havde ondt ved at frigjøre sig for disse Former. Det er interessant at forfølge dens Kamp mod de uhaandterlige gothiske Kolosser, der i ét og alt var Renaissancens Natur saa fremmede. Der existerer endnu en Række af disse Stole, middelalderlige i deres ydre Omrids, men med sprudlende lyse og lette Renaissance-Ornamenter paa Armlæner og Ryg (Fig. 16). Man kan iagttage, hvorledes det sextende Aarhundredes intensive Nybyggerkraft i sin Udvikling lidt efter lidt sprænger Kolossernes plumpe Masser, opløser deres store Flader, anbringer Stolens Sæde paa lette Søiler, baade slanke og tvundne, sætter Balustrer under dens Arme, gjennembryder dens urokkelig stive Ryg, indtil der fremstod alle disse lette og elegante Møbler, i alle mulige Former, af alle mulige Materialer, — Møbler, der endte med i ingen som helst Henseende at have blot den fjærneste Lighed med deres plumpe Ahner.

Nogen Modetype i strængere Forstand, saaledes som vi finde den i det attende Aarhundred, gaves der blandt disse nye Møbler ikke, — hverken i en enkelt Periode eller i et enkelt Land. Kun synes den romerske Kurulstol med dens bekvemme og smukke Form særlig ofte at være bleven efterlignet. Men ogsaa i disse Efterligninger sporer man allehaande Afvigelser fra den oprindelige Type, og navnlig forekommer der et stærkere Hang til ornamentale Forsiringer, end Oldtiden kjendte. Overhovedet kommer i disse Møbler Renaissancens antikiserende Tendenser mest frem i selve det ydre Omrids. Til de bekjendteste og originaleste Renaissance-Stole høre de, paa hvilke der i Fig. 17 er givet et Exempel. Denne rigt udskaarne Stol var af italiensk Oprindelse, men da Renaissancen i det

Fig. 21. Tyge Brahes Stol (Oldn. Mus.). Efter Tegn. af Magnus Petersen.

sextende Aarhundredes første Halvdel naaede Tysklands Kunstindustri, hjemført af Haandværkere, der havde besøgt Verona og Venedig, blev Formen ogsaa kjendt og skattet i de tyske Lande. Derfra kom den til England og synes i det hele taget i mange Variationer at have været yndet i det 16de og 17de Aarhundrede. Vi hidsætte endvidere et Exempel paa en anden Renaissance-Stol (Fig. 3), der ved sit mere massive Omrids karakteriserer sig som et Arbejde fra Slutningen af det sextende Aarhundred og bærer Præg af den spirende Barok. I en saadan Stol kunde en af Michel Angelos Skikkelser tage Plads. — Fig. 19 har en særlig Interesse for os. Paa Kunst- og Industriudstillingen i Kjøbenhavn i Sommeren 1879 havde nemlig Hr. Etatsraad *Lotze* udstillet en Stol (afbildet i Fig. 20), der paa Bagsiden bar det indskaarne Aarstal 1541 og var funden i *Eiler Rønnovs* Gaard paa Nørregade i Odense. Udstillingens Katalog ledsagede dengang Aarstallet med et Spørgsmaalstegn, og der herskede i det Hele Tvivl om dette Aarstals historiske Mulighed. Forudsat, at Stolen var af indenlandsk Fabrikat, var der al Grund til Tvivlen, blandt andet ogsaa fordi de indskaarne Tal ere af en mere moderne Form end de herhjemme dengang brugelige. Men da nu Fig. 19 viser, at denne Form har været en i Europa benyttet[1], tør man mulig antage, at den i Hr. Lotzes Besiddelse værende Stol er af *udenlandsk Fabrikat*, og i saa Fald er Aarstallets Ægthed meget sandsynlig. Hertil kommer endnu, at denne Stol er forfærdiget af en Art Teaktræ, altsaa af et exotisk Materiale. Opdagelsen af Amerika og Indien førte nemlig i Overflod de fremmede Træsorter til Evropa, og særlig til de nederlandske Havne ankom der den ene Skibsladning efter den anden med tropisk Træ og gav Anledning til det flamske Ebenisteri, som under Indflydelse af en *Goltzius*, en *Otto Venius*, en *Floris*, ja senere af *Rubens* selv naaede en saa betydelig kunstnerisk Højde. Endelig er der ringe Sandsynlighed for, at man herhjemme i Aaret 1541 har fabrikeret en Stol af Fig. 20's Udseende. Tidligere end Aaret 1500 existerede nemlig i Danmark, saa vidt vides, udenfor Kirkernes Inventar, ingen Stol i

Fig. 22. Stol fra Frederik IV's Tid (Rosenborg). Tegnet af Forf.

1. Afbildningen Fig. 19 er en Gjengivelse af den, der findes i Asselineaus *Armes et armures*. Den er dér opført som hidrørende fra »Palais de Cromwell«, men hvor dette er eller var beliggende, har det ikke været muligt at bringe til Kundskab.

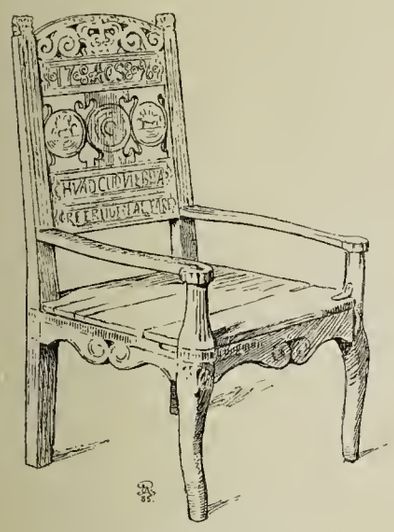


Fig. 23. Dansk Bondestol.

Fig. 24. Dansk Bondestol.

Fig. 25. Bondestol i Renaissance.
(Fig. 23 og 24 fra Dansk Folkemuseum ere tegnede af E. Rondahl.)

Ordets moderne Betydning. Sædet bestod i Bænken, og dennes Udvikling til Stolen foregik i Norden langsomt igjennem »Kisten«. De massive, uflyttelige »Kubestole« — hvorpaa Tyge Brahes paa oldnordisk Museum er et Exempel (Fig. 21) — Stole, udskaarne af ét Stykke Træ — har naturligvis været kjendt i simpleste Form fra de tidligste Tider i Norden, selv om de vel ligesaa ofte maatte gjøre Gavn som Huggeblokke som i Egenskab af Stole. Men netop Tilstedeværelsen af Brahestolen antyder, at selv velstillede danske Mænd i Slutningen af det sextende Aarhundred endnu ikke opnaaede at se Stolen efter Datidens evropæiske Mønster mangfoldiggjort og almindelig udbredt. Senere blev den det hurtigt herhjemme og naaede snart at holde Skridt med Udviklingen andet Steds. Fig. 22 er en smuk Prøve paa en maadeholden dansk Barok fra Frederik IV's Tid, og Fig. 23 og 24 gjengive et Par af de snurrige danske Bondemøbler fra Slutningen af forrige Aarhundred. De bedre og kunstfærdigere danske Møbler fra det attende Aarhundred ere slet og ret Pasticher af samtidige franske Møbler.

Ude i Evropa var altsaa Stolen atter bleven flyttelig i det sextende Aarhundred, og fra da af er den vedbleven at være det. En af de væsentligste Forandringer, den i det sextende Aarhundred undergik var den, at Betræk og Hynder fremtidig anbragtes fast — netop en nødvendig Følge af, at Stolen var bleven flyttelig og mangfoldiggjort. Den Luxus, som navnlig det trettende Aarhundred udfoldede i Betræk-Stofferne, indskrænkedes betydelig, og Vægten lagdes nu saa godt som helt og holdent paa Form og Materiale. Navnlig Ibenholten blev meget anvendt, og Ebenisteriet begyndte at udskille sig fornemt fra det almindelige Snedkeri. Det mest ejendommelige ved disse Renaissancestole er ofte Behandlingen af Ben og Fod. Det forbindende og styrkende Kryds anvendtes for første Gang i forskjellige Variationer og gav mange af disse Træ-Stole, der delvis vare skabte i de romerske Metal-Stoles Billed, en stærk og bærende Karakter og tilvejebragte den tilstrækkelige Garanti for Ligevægten. Rigtignok afveg Renaissancen fra disse Bestræbelser i de saakaldte Bondestole (Fig. 25), men ogsaa disse har med deres spærrede Ben og djærve Ydre modtaget et vist Præg af Styrke og System. De meget benyttede, noget stive, men noble Polsterstole, der holdt sig ind i det syttende Aarhundred, ville være kjendte fra de store Mestrers Portrætbilleder, f. Ex. fra Rafaels Portræt af Leo X. De vare i Reglen kun beslaaede med Fløjel, kantet med Guldbrokade og Fryndser.

I Frankrig, i hvis Lod det skulde falde at hævde i det attende Aarhundred et enevældigt Supremati paa Møbelkunstens Omraade, fulgte man i den første Halvdel af det syttende Aarhundred to fremmede Strømninger: paa den ene Side den *flamske*, der indførte det egentlige Kunstsnedkeri (Ebenisteri), paa den anden Side den *italienske*, hidledt af Mazarin. Denne indkaldte nemlig Haandværkere fra Rom for at udføre Møbler i forgyldt og sølvbeslaaet Træ af den Art, som han selv havde beundret i de italienske Paladser. Derved lagdes Grunden til den ødsle Anvendelse af ædle Metaller paa Møbelkunsten, som sluttelig gav sig Udslag i Stole og Borde, forfærdigede af massivt Sølv. Af disse Møbler er i Frankrig saa godt som intet tilbage; de bleve næsten alle uden Undtagelse omsmeltede paa Ludvig XIV's Befaling under Pengeforlegenheden i Aaret 1689. Der findes paa Rosenborg en Del Møbler, der vidne om, at man ogsaa herhjemme efter fattig Ævne fulgte denne overdaadige Mode. Frederik IV's store »Højesteretsstol« (Fig. 26) er saaledes et Exempel paa disse med Sølvplader beslaaede Møbler.

Fig. 26. Frederik IV's Højesteretsstol (Rosenborg). Tegnet af Forf.

Frankrig var da i det syttende Aarhundreds Begyndelse uden en egentlig national Møbelkunst og først den højtberømte *André-Charles Boulle* (1642—1732) lykkedes det efter Lebruns uheldige Forsøg paa at skabe en fransk-antikiserende Møbelstil at skaffe Møbelkunsten under Ludvig XIV's Regjering et evropæisk Ry. Boulles Kunst var en overvejede ornamental Kunst og maatte derfor med sine i Ibenholt, Bronce og Skildpadde indlagte Forsiringer navnlig finde sin Anvendelse paa Kommoders, Konsolers, Skabes, Bordes og Uhrkassers store Flader. I Louvre, i Fontainebleau og Mazarinbiblioteket, hvor de fleste af disse Møbler ere samlede, findes derimod ikke en eneste *Stol* i Boullesk Stil. Tilvirkningen af den brugelige Polster-Stol overlodes under Ludvig XIV's Regjering saa godt som udelukkende til »*le tapissier*«. Saaledes viser Fig. 27, hvorledes Stolens Ryg helt og holdent er dennes Arbejde. Og man træffer Exemplarer, i hvilke alt Træ er skjult for Øjet. At dette var ensbetydende med Formens Undergang, er selvfølgeligt. Al Vægt lagdes nu paa Møblets Betræk, og i saa Henseende kjendte Ødselheden og Pragten ingen Grændser. Gobelins, der langt fra lod sig betale med opvejet Guld, kostelige Haandbroderier med van Huysumske Blomstervaser, Fløjelsbrokader med Vaabenskjolde o. s. v. — alt maatte tjene til at vikles om de barokke Stoleskeletter. Der fremstod da disse majestætisk højtidelige, værdigt ranke, vellystigt bløde, polstrede Stole, der syntes at favne den, der vilde sætte sig i dem. Men vé den, der satte sig i slig en Stol — større Forsyndelse mod Etiketten kjendtes ikke i Versailles, i Marly, i Trianon. Disse Stole vare kun

meublants. I et Brev fra Marly fra Aaret 1705 beklager Hertuginden af Orleans sig over, at nogle Herrer have haft den Taktløshed at sætte sig i Dauphinens og Hertuginden af Bourgognes Nærværelse. Selv Damer af den højeste Rang benyttede ved Hoffet kun en Skammel eller Taburet. Og denne Paragraf i Etiketten holdt sig ved Hoffet helt op mod Midten af det attende Aarhundred. Som rent dekorative Sager havde disse Stole deres faste Pladser langs med Værelsets Vægge, og da de aldrig flyttedes ud paa Gulvet, vare de ikke skabte til at ses fra Bagsiden, der som oftest var lidet omhyggelig forarbejdet; — de vare, hvad man kaldte *batîs en façade*. I Rosenborgs Riddersal træffer vi smukke Exempler paa saadanne Stole (af hvilke én er afbildet i nærværende Tidsskrifts første Aargang S. 122). — Saa var man da for saa vidt nøjagtig lige saa langt som i Middelalderen: Stolen, den bekvemme, luxuriøse Stol var kjendt, men den benyttedes ikke. I en Sal, hvor de pragtfuldeste Armstole i Snesevis stod langs Væggene og kjedede sig, stod Menneskene ved Sammenkomster ret op eller sad paa ubekvemme Sæder, med slunkne Knæ og ømme Lænder, — blot for Etikettens Skyld. Det var i Virkeligheden en Skik saa taabelig i sit Princip, saa forloren i sin Ide, at Middelalderen med al dens opstyltede Galanteri næppe nok har kjendt Magen dertil. Men en upraktisk Skik holder sig aldrig længe, og denne fik da heller ikke noget langt Liv. Thi selv om den som ovenfor sagt ved Hoffet holdt sig indtil Midten af forrige Aarhundred, forsvandt den fra Adelshusene samtidig med Ludvig XIV's Død.

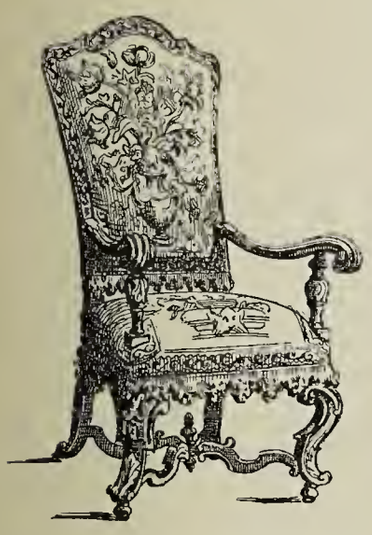


Fig. 27. Armstol i Ludvig XIV's Stil.

Fig. 28. Rygstol i Ludvig XV's Stil.

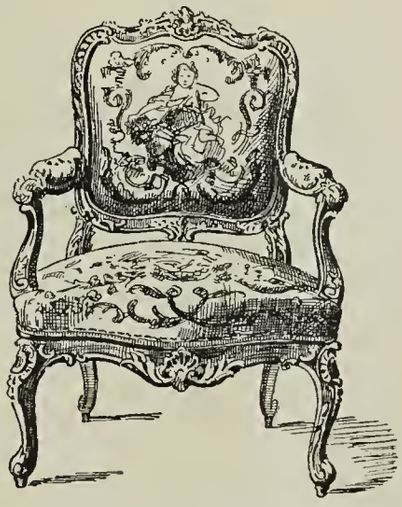


Fig. 29. Armstol i Regenttidens Stil.

Denne blev Signalet til en fuldstændig Forvandling af den offentlige Smag, og de højere Klassers Husholdning skiftede ganske Karakter. Hoffet trak sig mæt af de officielle Fester tilbage til Kabinetternes Glæder. Møblernes majestætiske Strænghed blev de livsglade Folk for kjedsommelig, Stikordet blev *Elegance*. Og i Henseende dertil naaede man da saa langt som aldrig før eller siden. Det var Møbelkunstens Kulmination. Den har bragt til Verden alle disse gratiøse Rococomøbler, der

ere fødte af den franske Elegance og af et helt Folks medfødte Smag. Men heller aldrig har en Stilart bedre ladet sig overføre paa Borde og Skabe, Konsoler, Spejle og Stole, end netop Rococoen. Og navnlig paa de sidste (Fig. 28 og 29). Hvor kunde ikke Rococoens ornamentale Grundform, det store C, prægtig anvendes i Stolens Ryg

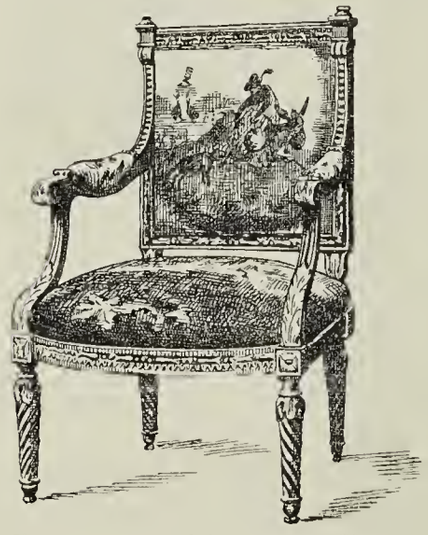


Fig. 30. Armstol i Ludvig XV's Stil.

som i dens Arme og Ben. Hvor kunde ikke Rococoens Ornamenter slynge sig i bølgende Rhytmik og sirlig Ynde langs med Stolens Omrids og kaste sine frugtbærende Ranker over dens bløde Polstre med de elskovsfyldte Gobelins-Pastoraler. Og hvor kunde ikke slig en Stol saa at sige voxe sig sammen med den Siddende med de lange svajede Frakkeskøder eller de mægtige Skjørtefalbelader — en Rococo-Ramme om et Rococo-Portræt.

Men lidt efter lidt blev der ingen Grændser mere for Formens Raffinement. Lettere og lettere krævedes Stolen, slankere og slankere, mere og mere svaj og munter, indtil den naaede en ængstende Spinkelhed i Forhold til det ydre store Omfang, som Klædedragten forlangte. Saa var Rococoens yndige Væsen paa dette som paa andre Omraader forvandlet til et skabagtigt Uvæsen. Vildere og vildere boltrede Stilen sig i stigende Frivolitet, indtil den satte sig selv ud af Spillet, da den havde mistet al sin bærende Kraft, da den havde opløst al Architektur, da den havde forvandlet Borde, Konsoler og Stole til den skære Ornamentik og det rene Sprinkelværk, da den udlevet og tæret, en Skygge af sin Ungdom, havde tabt sin Stolthed: *Elegancen*. Da kom Reaktionen i Form af det, der paa Fransk kaldes *style Louis XVI*, paa Tysk *Zopf*, paa Dansk *Paryk* — den mest foragtede af foragtede Stilarter.

Men i sin Indvirkning paa den franske Møbelkunst var den endda ikke saa foragtelig. Endnu under Ludvig XVI skulde denne blusse op for derpaa at slukkes af den kolde Kejserstil.

Ludvig XVI's Stil var en Efterligning af den romerske Stil. Den græske Kunsts bedste Værker vare endnu ikke kjendte, og Udgravningen af Pompeji først nylig begyndt. Stolen gjenvandt da, støbt i denne Stils Former, en alvorligere Karakter. Den lige Linie blev af fremherskende Betydning (Fig.

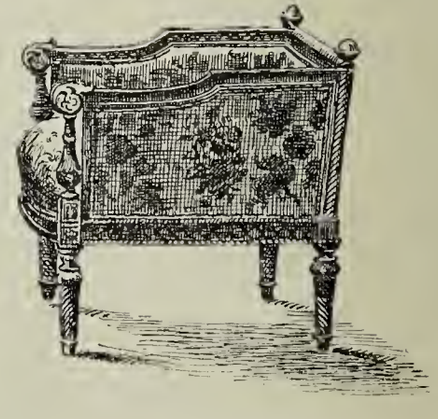


Fig. 31. Causeuse i Ludvig XVI's Stil.

30 og 31), — en ligefrem Følge af, at Klædedragten var svunden i Omfang, — Pastoralerne forsvandt fra Polstrene og gav Plads for maleriske Fremstillinger af Landskaber og Blomster. De svajede Ben paa Stolen, af hvilke Rococoen i sin Udartning havde suget al Marv og Kraft, rettede sig ud og blev lige paa Ny, men samtidig altfor

plumpe. Nu, da Formerne simplificeredes lagdes der igjen Vægt paa Stolens Materiale, og Rosen- og Palisandertræ kom i Mode. Atter begyndte Luxusen at vaagne, og ogsaa de kostbare gamle Broncebeslag kom i Brug. — Som Modvægt herimod opstod de saakaldte franske Bondemøbler ligesom paa Trods. Da Rousseau — den blasérte og kunstlede Rococos og Zopfs svorne Fjende — »havde aabnet nogle Vinduer ud mod Landet«, da Marie Antoinette havde gjort sig til Malkepige, og hendes Mand agerede Laasesmed, begyndte man at indføre landlige Attributer overalt, og ogsaa Stolens Ryg maatte da holde for. I Fig. 32 se vi saaledes to korslagte Høstknive, og denne Galimathias dreves saa vidt, at endog Spadens Haandtag og Skaft maatte gjøre Gavn som Stoleryg. — Samtidig forceredes den antikiserende Stil til ligesaa uhyggelige Udskejelser som Bondemøblerne, og der fremkom Stole af saa parykmæssige Principer som de, hvorpaa Fig. 33 er et Exempel. Men efterhaanden kom dog Studiet af den græske Kunst til og syntes at ville fortrænge den stive romerske Stil. Alt tydede paa en Forbedring af Møbelkunsten, da *Revolutionen* sprængte den vaagnende Renaissance. — I et helt Aarhundred havde Frankrig været toneangivende paa Møbelkunstens Omraade. Der frembragtes ude, andet Steds i Europa i det attende Aarhundred næppe en Stol, som ikke var skabt i de mærkelige Ludvigers Stil. Men af al denne herlige, luxuriøse franske Kunst er forholdsvis forsvindende lidet tilbage i Frankrig selv. Rædselsperioden har det paa sin Samvittighed systematisk at have ødelagt de kostelige Møbler, der mindede om det forhadte Kongedømme, og den, der nu til Dags vil lære dens Former at kjende, kan ikke nøjes med at søge dem indenfor Frankrigs Grændser. Blandt mange andre Steder maa man se dem i Berlin, i Potsdam og i Dresden, hvor Frederik den Stores og August den Andens Efterlignelsessyge har efterladt talrige Møbler i de tre Bourboners Stil. — Revolutionen bragte Uroen i alle Forhold. En Maaned efter Bastillens Fald var intet Værksted mere aabent, og der var i tre eller fire Aar i Frankrig ikke en kunstindustriel Bestræbelse af Værd. Ingen havde Tillid til Dagen imorgen, man levede paa Feltfod, og der var ingen Sans for at indrette sig med Hygge for længere Tid, end sige

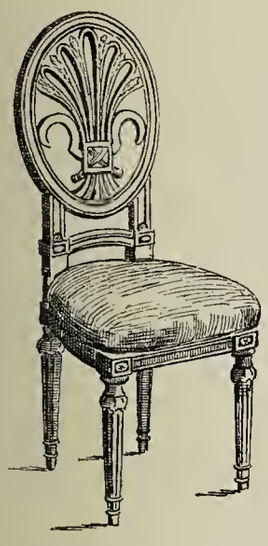


Fig. 32. »Bondestol« fra Tiden før Revolutionen.

Fig. 33. Rygstol i Ludvig XVI's Stil.

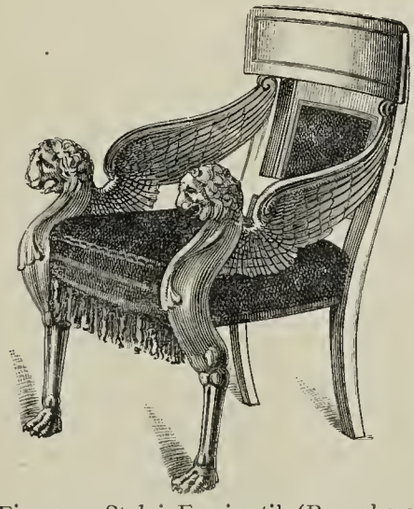


Fig. 34. Stol i Empirestil (Rosenborg). Tegnet af Forf.

Sans for at omgive sig med Kunstgjenstande. Desuden var Udvandringen begyndt. — Der var skudt et nyt Samfund op — et Samfund af Parvenuer — som kritikløst gav sig de *David*ske antike Doktriner i Vold og begejstredes over alt, hvad der kunde minde om Grækenlands og Italiens gamle Republiker. Moden krævede antike Kostumer, og da det lidt efter lidt var lykkedes den systematisk at forvandle alle Pariserinder til Grækerinder i gjennemsigtige Tunikaer, maatte naturligvis Møblementet snart tage Del i denne Metamorphose. Man nøjedes ikke med at gjenindføre den græske Kvindestol og bringe den i Anvendelse for begge Kjøn, man »komponerede« ogsaa i den antike Stil. Det er ikke værd at beklage, at *Restaurationen* kun har ladet lidet tilbage af disse »Kompositioner«, der gjenkaldte Mindet om Revolution og Kejserdømme; man har mere end nok i de Afbildninger, der existere af disse Uhyrer. Der var ingen Grændse for Lyrens, Harpens, Trefodens, Kandelabrens, Svanens og Griffens (Fig. 34) Anvendelse som Stoleryg og Armlæner. Marmor-Ornamenter og Basreliefs fra antike Gjenstande vandrede uden Omstilisering lige over i det røde Mahognitræ, og Efterlignelsessygen var saa stor, at man efter Bonapartes ægyptiske Expedition lavede Natborde i Obeliskers Form. I sin ivrige Søgen efter det Simple og det absolute Skjønne frembragte man disse velkjendte, dræbende kedsommelige Møbler. Sikkert meget mod Viden og Villie blev den nye Stil: *Empiren* kun en Udvanding af den forhadte Ludvig XVI's Stil.

Glemte og i Fattigdom levede endnu adskillige af de gamle Møbelkunstnere, og Traditionerne kunde endnu være blevne hævdede, da først den nye politiske Stat var bleven grundet. Men Revolutionens Barn, Bonaparte, vilde det anderledes. Han vilde se sig omgiven af Sager, der kunde kalde Minderne fra Italien og Ægypten til Live. Da derfor de tomme Paladser paa Ny skulde udstyres, overdrog han Ledelsen til de berømte Venner *Percier* og *Fontaine* — hans Smags lydige Tjenere. I rivende Fart tog Dekadencen til under Kejserdømmet, og da »Restaurationen« oprandt, ejede Frankrig ikke længer nogen Møbelkunst.

Og endnu hurtigere end i sin Tid Rococoen, bredte Empiren sig over hele Evropa. *Dér* existerer den endnu, om end kun i sidste Krampetrækninger, og dens stive, klamme Haand har i Menneskealdere dødet hver Bestræbelse hen mod en Gjenopvaagnen til det forrige Aarhundreds fortryllende Ynde.

Først i det sidste Tiaar er det gaaet op for mange, at den af Æsthetiken afskyede, skældte og banlyste Rococo har haft et større kunstnerisk Værd end nogen anden Stilart siden den store Renaissances Dage, og at Vejen til en ny Renaissance ikke gaaer frem ad Empirens snorlige Landevej, men tilbage gjennem Rococoens bugtede Labyrinth.

(Litteratur: *G. Hirth:* Das deutsche Zimmer der Renaissance. *Paul Lacroix*: Les arts au Moyen-Age et à l'époque de la Renaissauce, *do.*: XVIIIme siècle (1700—1789), *do.:* Directoire, Consulat et Empire. *A. de Champeaux:* Le Meuble. *Herm. Weiss:* Kostümkunde. *Troels Lund:* Danmarks og Norges Historie i Slutningen af det 16de Aarhundred. *Charles Blanc*: Grammaire des arts décoratifs. *C. Nyrop*: Fra den kunstindustrielle Udstilling. *Viollet le Duc*: Dictionnaire raisonné du mobilier français, *do.*: Histoire de l'habitation humaine. *Hefner-Alteneck*: Trachten, Kunstwerke u. Geräthschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts. *Gottfr. Semper:* Der Styl. *Asselineau*: Armes et armures. *N. Nicolaysen*: Om vore Stole i Middelalderen og særlig om en Stol fra Tyldals Kirke (Aarsber. 1879 fra Foren. t. N. Fortidsmindesm. Bevaring). *Henry Havard*: l'Art dans la maison. *E. Prisse d'Avennes*: Monum. Egypt. *l'Union centrale des arts decoratifs*: Les arts du bois, des tissus et du papier. *Percier et Fontaine*: Recueil de décorations intérieurs).

Fra Udstillingen i Antwerpen 1885.

Af **C. Michelsen.**

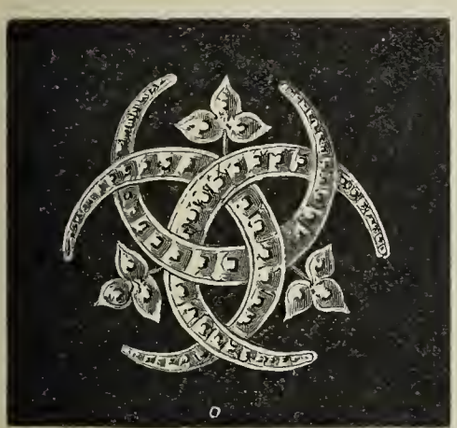


Fig. 35. Juvelsmykke af Alph. Fouquet i Paris. $^1/_1$.
(Efter T. F. Ericssons Tegning).

Lad os sige det strax, Danmark havde ikke faaet det rette Indtryk af, hvad Udstillingen i Antwerpen vilde blive til, men vi deelte i saa Henseende Skjæbne med selve Antwerpen.

Udstillingens Historie begyndte med Statuterne for et privat Speculations-Actieselskab, og den endte med en Succes for en af Staten protegeret og af næsten alle civiliserede Statsstyrelser støttet Verdensudstilling af uomstødelig Betydning. Lad være, at Administrationen har manglet det Organisationstalent og den Arbeidskraft, som vor Tid har Ret til at vente, naar en Begivenhed af denne Natur skal sættes i Scene — og det vil jo altid blive en Gaade, hvorledes man i den gode Kjøbmandsstad har baaret sig ad med at regne 3 Maaneder galt — nok er det, at i Begyndelsen af August, da de danske Normanner i talrige Skarer drog op ad Schelden — var der virkeligt et Bytte at hente i Form af kunstneriske og industrielle Indtryk, saa friske som vore golde Aar overhovedet kunde ventes at ville præstere dem.

Det liberale Ministeriums Fald skal have givet Signalet til den afgjørende Vending i Udstillingens Udviklingshistorie. Det derpaa følgende klericale Ministerium fandt Interesse i at støtte Sagen og doterede $^1/_2$ Million francs og fri Transport paa Statens Befordringsmidler. Man har bebreidet os herhjemme, at vi ikke bemærkede dette Omslag — men hvad skulde vi have gjort? Det maa dog nu vel være slaaet fast, at uden et klækkeligt Statstilskud og uden en af vor Regjering anerkjendt Udstillingscomitée kunde vi ikke udstille. Den første Betingelse lod sig af nærliggende Grunde ikke stille, altsaa faldt den anden *eo ipso* bort. Men sørgeligt var det at see det, der kaldtes »den danske Afdeling« en Deel af den af Grieben forevigede Section, »die vereinigten Schnapsländer«. Vi saa, at vi burde have udstillet, og vi saa, at vi ikke alene havde behøvet at udstille for Ærens Skyld; der blev nemlig solgt godt i Antwerpen.

Maskinhallen i elektrisk Belysning frembød et Skue, som var paa Høiden med hvad den mest kræsne Udstillings-Tourist kunde ønske sig — men dette er et Feldt, der ikke ligger for her. Vi føle os forvissede om, at danske Ingenieurer og Maskinister have havt Blikket fæstet paa de Værdier, der her vare bragte sammen. Med Hensyn til den kunstindustrielle Deel af Udstillingen veed jeg, at mange Fagmænd paa forskjellige Omraader ville indrømme, at de med Glæde have seet Frembringelser, som have været lærerige og befrugtende for deres Virksomhed. Dansk Kunstindustri var kun repræsenteret af *P. Ipsens Enke* (Terracotta), der ligesaa beklageligt som forstaaeligt havde ladet sig repræsentere ved sin Filial i London. — Man var hurtigt paa det Rene med, hvilket Land Prisen skulde tilkjendes paa Kunstindustriens Omraade. Trods alt, hvad Frankrig har lidt og lider ved sine politiske og nu tillige finantsielle Kræftskader, stod det urokkeligt med sin gamle Overlegenhed, sikker paa Seiren over hele Linien ligefra Kunstafdelingen til den

tarveligste Industrigjenstand. »Den franske Gade« fandt man hurtig. *Barbedienne* havde nemlig det ene Hjørne og *Christofle* det andet ved Indgangen fra »Gallerie Internationale«. Den Sidstnævntes Udstilling var her — som forøvrigt ogsaa i Nürnberg, hvor der samtidig var en Specialudstilling af Guld- og Sølvarbeider o. lign. Metalarbeider — næsten fuldstændig japanesisk. Siden 1878, da den amerikanske Guldsmed *Tiffany* udstillede japanesiske Former i Paris, og Christofle fra samme Tid paastod, at det var ham, der havde opdaget Japan som det Land, der skulde være kaldet til at bringe friske Ideer og nye Synsmaader ind paa Guld- og Sølvsmederiets Omraade, har den japanesiske Genre saaledes trængt sig frem, at man skulde tro, at f. Ex. Christofles glimrende Udstilling var af en Feiltagelse henlagt til Frankrig istedetfor til Japan. Det kan være meget pikant, at man til Afvexling forgylder eller oxiderer Sølv, men at man som hos Christofle hverken veed, om det er Kobber, Jern eller Guld, man har for sig, og mindst af alt kommer til Erkjendelsen af, at det er Sølv, Arbeidet er udført i, det forekom os at være lidt ultreret og en saa fuldstændig Venden op og ned paa Sundhed og Sandhed i Stof og Form, at Maneren streifer stærkt ind paa det sygelige Omraade. Tekniken er glimrende hos Christofle, den ideale Fuldkommenhed synes næsten at være naaet saavel med Hensyn til Smederiet som i Særdeleshed paa Ciseleringens, Graveringens, Emailleringens, Malingens, Forgyldningens og de mange andre Omraader, som vor moderne Guldsmedekunst har taget i sin Besiddelse.

Frankrigs anden Forpost var som sagt *Barbedienne* — Broncestøberiets Konge — og han stod der tilsyneladende med den samme Foragt for »hvad det koster«, som i sin Tid fik Napoleon III til yderligere at forøge Husets Prestige, idet den keiserlige Civilliste fik Ordre til at dække Underbalancen, for at redde Barbedienne fra Fallittens Afgrund. Paa Broncestøberiets Omraade lagde vi ogsaa Mærke til *Thibaut frères* (Paris), der bl. A. havde udstillet en Kyradseer til Hest, der aftvang enhver Forbigaaende et Bifaldsudbrud. Fremdeles *Monduit & Bechet* (Paris), der havde støbt Mathilde Thomas' »St. Georg og Dragen« vel 12 Alen høi. Meget pikante og kvikke Emner vare benyttede af *Mottot*, der baade er Metalstøber og Terrakottamodelleur. Han havde sin Udstilling ved Siden af Barbedienne og fortjente ogsaa denne Plads.

Blandt Sølvsmedene stod næst Christofle *Halphen* meget høit. Han saavelsom *G. Boin & Tabouret* havde udstillet kunstnerisk forarbeidede Gjenstande, næsten udelukkende i Rococo og med Sølvets naturlige Farve efter Slibningen, altsaa hverken poleret eller coloreret. Paa Juveelfagets Omraade var der desværre ikke meget, men *Alph. Fouquet* (Paris) repræsenterede sit Fag smukt, og vi gjengive her et af hans Pragtstykker, en Medicis-Krave (Fig. 36) af det fineste, gjennembrudte Kniplingsjuveelarbeide, der vandt alles Beundring. — Forinden vi forlade den franske Afdeling, bør det nævnes, at *Braquenil & Co.* havde udstillet Gobelins, der hørte til det skjønneste, vi længe have seet i denne Retning, og at den bekjendte *Paul Soyer* havde en betydelig Samling af sine Kunst-Emaillearbeider i Limoge-Genren.

Næst Frankrig forekom det os, at Østerrig mest formaaede at tiltrække sig de Kunst-Industrisøgendes Opmærksomhed. Her var en Collectivudstilling fra *Wiener-Kunstgewerbe-Verein*, som kun indeholdt udsøgte Mesterværker. Man traadte ind i Afdelingen gjennem en Smedejernsport, der sagdes at være bestemt til det nye Jagtslot, Keiserinden lader opføre. Hvis Slottet skal svare til Porten, bliver det en kunstindustriel Seeværdighed af første Rang. Sølvsmederiet var fortræffeligt repræsenteret af *V. Meyer & Sohn*, hos hvem en Kande i etrurisk Stil navnlig vakte Opmærksomhed. *J. Bacher & Sohn* havde udsillet Guldfiligranvarer, der mindede meget om vore oldnordiske Smykker, men hvis Udførelse stod meget under de italienske Guldsmykker. *J. Hollenbachs* Broncesager standsede man ogsaa ved, og *J. & L. Lobmeyer* indtog en fremragende Plads med deres

smukke Glasvarer. Fra *F. Schönthaler* fandtes en Dør af sort Træ med fortrinlig Metalindlægning.

Den italienske Afdeling var rykket meget stærkt i Marken takket være en betydelig Statsunderstøttelse, officiel Regjeringscommissair o. s. v. De kunstindustrielle Skoler vare repræsenterede ved et heelt lille Musæum, og det viste sig, at Fordringerne, som der stilles til Eleverne, ikke ere ringe. Men Italien er vel ogsaa det Land, hvor unge Kunsthaandværkere have den bedste Jordbund at trives paa. Som overalt paa Verdensudstillingerne vare Italienerne de ivrigste Handlende, og en Masse Markedskram var ogsaa

Fig. 36. Medicis-Krave i Juvelarbeide af Alph. Fouquet i Paris. $^1/_2$.
(Efter T. F. Ericssons Tegning).

ophobet her i Antwerpen, men der fandtes desuden udmærkede Ting i Marmor, Mosaik, Lava og navnlig Guldfiligransager fra en af *Castellanis* bedste Elever *G. Melillo* i Neapel. En eiendommelig italiensk Industri er Fabrikationen af udskaarne Træfigurer, der males med stærke orientalske Farver og benyttes til Decoration af Værelser som Lygtebærere, Bakkebærere etc. Det saa ud, som om der solgtes meget i denne Genre; en saadan udskaaren og malet Djævel i Mandshøide med Horn, Hale og Bukkefødder, men iøvrigt i *full dress* efter nyeste Mode, angaves at være solgt 53 Gange paa Udstillingen. Udførelsen var god, men Sujettet baade greit og vammelt. De bekjendte smukke sorte florentinske Meubler med hvid Indlægning fandtes ogsaa, og en betydelig Gruppe dannedes af vel

udførte Efterligninger af gamle — ormstukne — Renaissancemeubler fra *Francesco Toso* i Venedig.

England var i det Hele svagt repræsenteret og paa Kunstindustriens Omraade saa godt som slet ikke. Derimod var der adskilligt smukt i den russiske Section fortrinsvis Sølv- og Broncesager. Der var saaledes af *Postnikoff* udstillet en cloisonné Vase, $2\frac{1}{2}$ Alen høi. *Hlebnukoff* fra Moscau havde sendt et ligesaa originalt som fortræffeligt udført Sølvfad. Paa den meget brede Rands ene Side saaes et Locomotiv i Relief, paa den anden Side et Dampskib. Mellemrummene optoges af en Inskription og paa Bunden af Fadet fandtes et paa mat Grund mesterligt graveret Europaskort.

I den amerikanske Afdeling fandtes ikke meget. Vi skulle indskrænke os til at omtale en seeværdig Metal-Udstilling fra *Meriden Company*, der sikkert vil blive Christofle en haard Concurrent i de Lande, hvor Tolden tillader Indførsel. Man fandt her mange kvikke og originale Former, og af det meget luxurieuse Katalog (der nu findes i Industriforeningen) hidsætte vi en mindre Kande, der repræsenterer den japanesisk-amerikanske Genre, der ogsaa her — som hos Christofle — mest tildrog sig Opmærksomheden.

Fig. 37. Sølvkande af *Meriden Comp.* i New York.

Holland og Belgien vare selvfølgelig fyldigt repræsenteret i alle Brancher. *J. M. van Kempfen* — den store hollandske Sølvsmed, hvis Udstilling i Paris 1878 sikkert mange kunne erindre — havde navnlig større Festgaver til det for nogle Aar siden stedfundne kongelige Sølvbryllup. En fuldtrigget Pandserfregat af Sølv, $1\frac{1}{2}$ Alen lang, udført exact til de mindste Details vakte ikke ringe Opmærksomhed. En smuk Samling kirkelige Metalsager fandtes fra *Ryswyck-Bogaerts* i Antwerpen, et Alter af ciseleret Kobber fæstede sig navnlig i Erindringen. *A. H. Bellens* i Antwerpen viste ogsaa, at drevet Kobberarbeide behandles med Interesse i Belgien. I Træarbeide havde *Pierre Peeters* (Antwerpen) Krav paa Opmærksomheden for en udskaaren Prædikestol i gothisk Stil og concurrerede kun med *M. Holkew & Gerard Jansen* (Limbourg), der havde en Skriftestol og andre lignende Gjenstande til Kathedral-Kirken i Huy. Delfter-Steentøi fandtes i de bedste Former hos *Joost Thooft*. Forskjellige Firmaer i Antwerpen havde havt den gode Idee at arrangere en Collectivudstilling i Form af en sjelden hyggelig og elegant Spisestue, hvor man fandt udmærket Snedkerarbeide, en prægtig Kamin af Sten, smukke Decorationsgjenstande i cuivre poli osv.

Naar vi endnu nævne, at Tydskland, uagtet det i det Hele taget var svagt repræsenteret — uvist af hvilken Grund — dog talte Udstillere som Porcellainsfabrikken i Meissen i sin Afdeling, skulle vi endnu kun gjøre en kort Bemærkning om Udstillingens Ordning. Dette vanskelige Problem, som ganske vist aldrig vil kunne løses til fuld Tilfredshed, var her væsentligst behandlet med Nationalitetsinddelingen for Øie, om Faginddeling var der neppe engang Tale indenfor de enkelte Nationer. Naar man har den sidste Pariserudstilling i frisk Minde, hvor man paa ethvert Punkt i selve Udstillingen i al

Fald vidste, hvor man var, og havde Valget mellem at studere Fagene eller Nationerne, kunde det ikke være andet, end at Antwerpen gjorde Indtrykket af at staa langt tilbage i denne Henseende. Muligvis har da ogsaa her det i Begyndelsen af denne lille Meddelelse omtalte Vendepunkt i Udviklingen gjort sig gjældende, saaledes at den pludselig stærkt forøgede Tilslutning har nødet de Ledende til at negligere de gode Forsætter med Hensyn til en logisk Ordning — som der ingen Grund er til at tvivle om, at de have havt.

Om Smag med Hensyn til Udsmykningen af kunstindustrielle Frembringelser.

Af **P. Johansen.**

Med tre Tegninger af Forfatteren.

Taler man om Smag, især overfor Kunst og hvad dertil hører, saa siges det undertiden, at det er noget, som alle ere i selvfølgelig Besiddelse af; til andre Tider paastaaes det, at Smagen er et Privilegium for en større eller mindre Kreds af udvalgte, og at det for andre er temmelig haabløst at ville erhverve sig den. Sandheden er vel omtrent den, at det sidste næsten er Regelen, medens det første burde være det. Det hedder ogsaa, at »om Smagen kan der ikke disputeres«, i den Betydning, at der ikke kan træffes nogen sikker Afgjørelse af, hvilken Smag der er den rette. Trods det Gran af Sandhed, der ligger heri, er dette dog en farlig Sætning, fordi den rummer, eller ved sin Anvendelse bringes til at rumme et nihilistisk Forsøg paa at ophæve Forskjellen mellem god og daarlig Smag, en Forskjel, som sandelig existerer og har sin store Betydning, saavist som dens Hævdelse er en Livsbetingelse for al Kunst og al Industri, i hvis Formaal det skjønne og prydende har sin Plads ved Siden af det nyttige og hensigtsmæssige. Og ligesaa er det en slem Misforstaaelse, at Smag er noget, man een Gang for alle har eller ikke har, noget, som ikke kan erhverves; thi denne Opfattelse gjør Folk ligegyldige og legaliserer paa en Maade Smagløsheden, eller rettere den slette Smag, som Naturens vise Indretning, der har sit gyldige Krav paa at blive taalt.

Nei tvertimod, god Smag er netop noget, som baade kan erhverves og mistes; thi Smag er ikke andet end udviklet Sands for Skjønhed og Harmonie. Den er en Evne, der er given ethvert Menneske som Anlæg; men som enhver anden Evne skal den udvikles, og som enhver anden Evne kan den fortabes ved daarlig Brug eller Mangel paa Brug. Man er pligtig at dyrke og danne sin Smag.

Netop fordi Smagen er en Evne, der skal udvikles, ere de Former, den antager, og det Stade, den naaer, afhængige af Forhold og Omgivelser, af Tid og Omstændigheder, af den Leilighed til Udvikling, der bydes den. Derfor have de, som praktisk lede Smagens Udformning, Kunstens og Kunsthaandværkets Udøvere, en stor Indflydelse og stort Ansvar — et Ansvar, som ikke altid paaagtes tilstrækkeligt.

Af den største Betydning for Smagen er — større end Billedkunsten — Kunsthaandværket, fordi det omgiver os med sine Frembringelser paa alle Sider og, saa at sige, paatrænger sig os med sine Tendenser for hvert Skridt, vi gaae, og ved hvert Blik, vi kaste omkring os. Gjennem vore daglige Redskaber og Meubler, gjennem alle vore Nytte-

og Luxusgjenstande vænnes Øjet til smågfulde eller smagløse, skjønne eller uskjønne Linier eller Former. Kunsthaandværket har saa stor en Betydning, fordi det i sin Sold har det stærke Uhyre: Vanen, en Tjener, der er lige saa farlig for sin Herre som for andre. Det tilvante hverken støder eller glæder Øjet, det er det nye og det usædvanlige, der vækker vor Bevidsthed. Derfor gjælder det om stadig at være aarvaagen og vagtsom. Paa Grund af Vanens store og farlige Magt er det ogsaa af langt større Vigtighed, end man sædvanlig vil indrømme, at Børn fra deres tidligste Alder voxe op i smagfulde Omgivelser, og det kan godt skee, uden at der i mindste Maade behøver at være Tale om Luxus og Forvænnelse. Ved de grimme Meubler og de grimme Gjenstande, ved den smagløse Opstilling sløves Børnenes Blik, istedetfor at det skulde udvikles, og navnlig fordømmelige ere de mange slette Billeder, Glandsbilleder og tyske Billedbøger, som man tankeløst pleier at give Børn ihænde; giv dem langt hellere nogle færre og bedre Billeder.

Smagen har i Tidernes Løb gjennemgaaet adskillige Phaser, og den er selvfølgelig ogsaa stundom strandet paa forskjellige Skjær, hvoraf nogle til Stadighed true den. Et af disse Skjær har spillet en ikke ringe Rolle for vor Kunstindustri og har fremkaldt mangen vrang Dom og Opfattelse, frembragt en Smagsretning, som ikke er ret død endnu, og som vi derfor her ville bidrage vort til at tage Livet af. Vi sigte til den Maade, hvorpaa man har søgt at drage Grændsen mellem rig og prægtig Stiil paa den ene Side og simpel og ædel Stiil paa den anden Side, og den Forvexling med smagløst overlæsset og tarvelig, ja fattig Stiil, som man har gjort sig skyldig i ved saaledes at ville skille det prægtige og det ædle ud fra hinanden som modsatte og uforligelige Begreber.

I Slutningen af forrige Aarhundrede havde den af Tydskeren *Winckelmann* reiste æsthetiske og videnskabelige Bevægelse igjen bragt den antike Kunst til Ære og Værdighed, efter at dens diametrale Modsætning, Rococoen, havde overlevet sin Blomstringstid og tabt sin Livskraft. Feltraabet blev nu, hos os som overalt i Europa: ædel, antik Stiil! Det classiske blev det eneste, som havde Cours. Hvor naturligt og selvfølgeligt da, kunde man gjerne sige, at man nu i Modsætning til den afskedigede Rococostils udprægede Forkjærlighed for de idelig brudte og svungne Linier særlig fæstede Opmærksomheden paa Antikens Renhed og forholdsvise Strenghed i Linierne. Tendensen kunde jo være meget god, men man løb desværre Linen for langt ud og endte i det Uføre, som kaldes Empirestilen. Det gik an endnu med Louis den 16des Stiil, som raadede i de sidste Decennier af forrige Aarhundrede, men under den derefter følgende yderligere Udformning af den antikiserende Stiil og Udrensningen af Rococoens sidste Rester fostrede Fordringen paa Simpelhed og Adel i Linier og Former en Fare, som, i Forening med den ved Revolutionsregjeringernes og Napoleons langvarige Krige opstaaede knappe økonomiske Tilstand, endte med en fuldstændig Misviisning, — en Misviisning, som endnu ofte vildleder dem, der høre til den ældre Generation, og til Tider endogsaa dem af en yngre Generation, der ikke ønske critikløst at følge den moderne Smagsudviklings Extravagancer.

Den almindelige Fattigdom — for at bruge et stærkt, men vistnok temmelig correct Udtryk — nødte Folk til Nøisomhed og Tarvelighed, og man førtes derved gjennem en forklarlig Overgang til ogsaa at forstaa Simpelhed i Stilen som eensbetydende med Tarvelighed, Undgaaen af overflødig Prydelse. Derfra stammer disse Uhyrer af Meubler, som vi have fra vore Bedsteforældres Tid, klodsede Stole uden Spor af Prydelse eller Skjønhed, de store haarde Sofaer med de stive og aandløse Former, det kluntede »kjøbenhavnske« Porcelain[1]. Selv naar en Mand, som den ellers med Rette ansete Decorationsmaler *Hilker*, langt op i første Halvdeel af dette Aarhundrede, skulde give Tegninger til Meubler, saa faldt det som oftest ud til noget overordentlig tarveligt, jevnlig noget reent

1. Over dette har allerede Professor *Høyen* udtalt en meget stærk Fordømmelsesdom.

ud sagt grufuldt stygt. Men det var Tidens Smag; man behagede sig i den Indbildning, at man yndede »den simple og ædle« antike Stiil, og mente ovenikjøbet at have en særlig fiin og reen Smag. Derfor, naar man hører de gode gamle Tider med deres Tarvelighed og noble Smag ønskes tilbage, saa behøver man ikke at ansee sig selv for saa grumme fordærvet og revolutionair, fordi man ikke deler det Ønske. Tarveligheden var af tvivlsomt Værd, da den var nødtvungen ved den øconomiske Knaphed, og Smagens »Nobelhed og Reenhed« var, som antydet, mere end tvivlsom.

Denne misforstaaede Stiil skulde endda have faaet Lov at hvile i Fred, om vi ikke til Stadighed led under dens Eftervirkninger. Man kaste blot et Blik paa de hæslige og frastødende Former, som mange af vore Kar, Kander, Flasker, Glas osv. osv. have — Former, som næsten alle ere overleverede fra Fortiden, og som med største Ihærdighed bibeholdes, skjøndt man med samme Bekostning kunde frembringe smukke og tiltalende Former. Men sjeldent stødes nogens Øie ved Grimheden i vore daglige Redskaber, saa sløvet og ligegyldig er man bleven ved Vanen. Traditionen om, at alt, hvad der ikke er strengt nødvendigt, er »Luxus«, er af det onde, har gjort, at de fleste vilde gaae med en ond Samvittighed, om de lagde nogen Vægt paa smukke Former i de underordnede daglige Brugsgjenstande.

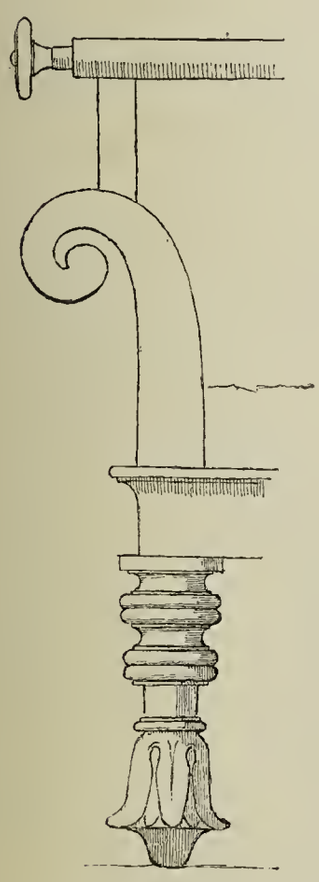


Fig. 38. Fra en Tegning til en Sofa af Hilker (Kunstacad.).

Derhos maa det vel mærkes, at man begik en blodig Uret mod den antike Kunst og Kunstindustrien ved at udgive den ovenomtalte Smagsretning for at være af antik ɔ: græsk Aand. Sandelig, Antiken var langt fra at være tarvelig. Den holdt paa Adel og Reenhed i Former og Linier, det er sandt, men den skyede som Pesten alt, hvad der kunde kaldes Tørhed eller Stivhed eller Fattigdom. Den undgik Overlæsselse, men den yndede Prydelser i rigt Maal og overalt, og den anvendte dem baade i Form og Farve, saavel paa Bygninger som paa Redskaber og rene Luxusgjenstande. Grækerne taalte ikke, at nogen Ting var styg; selv det simpleste Kar eller Redskab maatte have en skjøn Form.

Selvfølgelig er det ikke Meningen her at give nogen Norm for, naar en Decoration skal kaldes tarvelig, og naar den skal kaldes overlæsset. Sligt kan ikke afgjøres abstract, men maa bestemmes ved det veløvede og uddannede Øies Dom, ved den gode Smags sikkre Tact. Der bliver ogsaa her det Spillerum, som er nødvendigt for Kunsten. Gjenstandens Art, Materiale og Bestemmelse maa derhos øve en berettiget Indflydelse. Kun saameget kan i Almindelighed hævdes, at det er urigtigt at anvende Decoration saaledes, at Gjenstandens essentielle Form og Hovedlinier skjules eller sløifes, thi derved fremkommer let noget usammenhængende og meningsløst, noget tilfældig sammenbunket, som gjør Øiet usikkert istedetfor at give det Ro og Nydelse; Harmonien og Rythmiken gaaer tabt.

Der er dog eet Udsmykningsmiddel, som efter vort Skjøn bliver altfor lidt anvendt herhjemme, skjøndt man kan naae saa meget dermed, det er Farven. Vi have i denne Henseende meget tilbage at lære. Baade Hellenerne og Renaissancetidens Folk have

anvendt en rig og pragtfuld Farvedecoration, deels ligefrem ved paalagt eller indbrændt Farve, deels ved Anvendelsen af forskjellige Stoffer, Metaller, Mosaik o. lign. Vi ere derimod saa sparsomme paa Farven, at det endog undertiden siges, at det danske Folk mangler ret Sands for den. Det er nu maaskee for strengt sagt, men sikkert er det, at Farvesandsen kun er lidet udviklet herhjemme; man er bange for at bruge Farver af Frygt for det grelle og det brogede, og man glemmer, eller man veed ikke, at kun den uharmoniske, den smagløse Sammenstilling af Farver bliver grel eller broget. Oldtidens Folk have anvendt de høieste Farver lige ved Siden af hverandre, uden at strande paa dette Skjær. Der er her et Felt, som der i det hele i den danske Kunstindustri er mange Felter, vore Kunstnere, Malere, Billedhuggere, Architecter burde dyrke op. Den gjængse Anskuelse, at Kunstindustrien og Ornamentiken ikke er Kunst, at de ligge i en lavere Sphære, som det er under en Kunstners Værdighed at stige ned i — det er en Vildfarelse, en taabelig Fordom, som de henfarne Tider, da Kunsten blomstrede høiest, ikke kjendte noget til, og som vi maa see at faae udryddet. Raphael var ogsaa Decorationsmaler. Det er sandelig langt bedre at male gode Decorationer end daarlige Malerier.

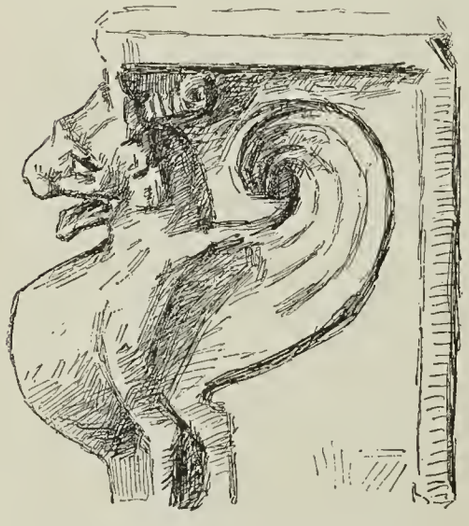


Fig. 39. Græsk Marmorbordben (Kunstacad.'s Afstøbningssaml.).

Fig. 40. Renaissance-Fakkelholder (Kunstacad.'s Afstøbningssaml.).

Til Slutning skulle vi endnu kun med et Par Ord henlede vore Kunsthaandværkeres Opmærksomhed paa de mange fortrinlige Forbilleder, der nu ere blevne tilgjængelige for dem i Kunstacademiets Afstøbningssamling, efterat denne er opstillet i Udstillingsbygningen bag Charlottenborg. Samlingen er deelt i 2 Afdelinger, den ene indeholdende antike Afstøbninger, den anden indeholdende Afstøbninger fra Renaissancetiden. I begge Afdelinger, men dog især i den sidste, findes en Mængde fortrinlige decorative Ting. Man kan danne sig en god Forestilling om den Maade, hvorpaa Renaissancen pryder alt med sin sprudlende rige og elegante Decoration, som dog er saa fast og saa vel bygget; den bliver aldrig holdningsløs. Hvor finder man f. Ex. noget prægtigere og finere end Opgangen til Prædikestolen i Siena (af hvilken desværre alt det øvrige gik tabt ved Christiansborgs Brand) eller *Donatellos* uforlignelige Candelaber! Og i den antike Afdeling maa

man beundre den uudtømmelige Opfindsomhed, som de Gamle have lagt for Dagen overalt, hvor det gjaldt om at pryde selv en nok saa ringe Flade; Figurfremstillinger, ikke særlig stærkt gjennemførte, men fint og yndefuldt componerede, vexle med og blandes med rene Ornamentmotiver, hvis elegante Former have givet Grundlaget for alle senere Tiders Ornamentik. Mindes man derhos, at der paa disse decorative Relieffer sikkert har været anvendt en Rigdom af Farve og Forgyldning, saa kan man danne sig en Forestilling om, hvor høit den græske Kunst har staaet, og hvor meget vi endnu har tilbage at lære.

Karl Madsen: Japansk Malerkunst.

Af **Jul. Lange.**

Med fire Træsnit tagne fra den anmeldte Bog.

Fig. 41. Japansk Illustration.
Pilekviste med Svaler.

1. **Lidt om Japan og Europa.** Da jeg sidste Gang, i April 1883, havde den Lykke at opholde mig en Dag i Pompeji, var det daarligt Vejr, koldt og overtrukket. Der var ogsaa kun meget faa Folk derude, og af kopierende Kunstnere traf jeg kun én: en lille Herre, som sad alene i et af de utallige tagløse Værelser, stille og flittig fordybet i at eftergjøre den gamle Dekorations Linier og Farver. Han var klædt paa europæisk; men et Blik paa det gulbrune Ansigt var nok til at kjende *Japaneren*. Man behøvede just ikke at være Filosof, for at Tanken om Nært og Fjærnt skulde komme noget i Røre ved dette Syn. Erindringen om det kom stærkt op i mig igjen, da jeg for nylig i det smukke Kunstgewerbe-Museum i Berlin saa en ung europæisk, formodentlig tysk, Pige i Færd med at kopiere en japansk Kakémono.

Dette er jo ikke andet end tilfældige Exempler paa, hvad Enhver véd i Forvejen, nemlig at der i vor Tid foregaar en stærk indbyrdes *Blodblanding*, en *Assimilation*, mellem Østasiens Kunst og Europas. Disse store Assimilationsprocesser høre til Kunsthistoriens vigtigste Fænomener, omendskjønt de Frugter, som de afsætte, i Reglen ingenlunde høre til Kunstens skjønneste. Det bedste kommer ikke gjennem Blanding, men gjennem *Udvikling*, der endog sommetider kan fremmes ved energisk Modstand mod Blanding.

For Japans Vedkommende vil Assimilationen formodentlig aldrig føre noget godt med sig, — eller i alt Fald først om Aarhundreder, hvis ogsaa Racerne blandes. Men hvad kan det nytte at gjøre vore ærede østlige Samtidige Modforestillinger? — Assimilationen vil alligevel gaa sin slagne Vej i Kraft af en vis Naturlov om de lavere Kulturers Underkastelse under den højere. Europa vilde gjerne paa sine Knæ bede Japan om dog endelig ikke at bortkaste hine ypperlige gamle Traditioner til Forfærdigelsen af Laksager,

Metalsager, Silkemalerier osv., som ere en sand Skat ej alene for Japan, men for hele Jorden; thi ere Traditionerne engang brudte, saa heles de ikke igjen. Europa vilde kun tale for døve Ører. Det er en ærgerlig Historie, saa meget mere som man kan vædde 10 mod 1 om, at Japanerne selv i Grunden holde meget mere af deres egen gamle Kunst end af Europas. Hvem kunde lade sig indbilde, at de lige fra at have tumlet sig mellem Hokusais og Kiosais barokke Karikaturer skulde kunne gjøre et Saltomortale ind i en dydig Kjærlighed til det Klassiske, til Parthenonsfrisens ædle Atheniensere eller Michelangelos tungsindige Giganter? Nej, det er ikke Antiken eller Renæssancen, som har stukket dem i Øjnene: det er Dampskibe, Jernbaner, Kruppske Kanoner og den Slags Ting, der have bevist dem, at Europa og Amerika kjender Magtens Hemmeligheder og i Nødsfald kunde give dem selv Bank. Derfor begynde de at skamme sig over deres tidligere japanske Tilværelse og ville med Djævels Vold og Magt være Europæere; og da man foreløbig maa begynde med det mere udvortes, anse de det for deres forbistrede Skyldighed at trække i Europas Kunst ligesom i Europas Modedragter.

Man kjender jo nok det Fænomen, at en Konfirmand, en kvik og opvakt Dreng, som har brillante Kunster for, naar han er mellem Kammerater paa sin egen Boldgade, sidder og gaber ynkelig i voxent Selskab, i sort Spidskjole og med stive Flipper. Hvis man saa faar Medlidenhed med ham og siger til ham: Hør, unge Ven, De keder Dem aabenbart, og os morer De ikke; tag heller Deres Trøje paa og gaa ind og mor Dem med Børnene, — saa skal man bare se, hvilket Ansigt han vil sætte op. Og Konfirmander blive dog engang voxne Mennesker; men om Japanerne nogensinde blive Europæere, turde være mere tvivlsomt.

Bedre Haab kan man vel have om, at den europæiske Kunst kan fremmes og udvikles ved Kendskabet til Japans. Til det første Stade i Kendskabet, *Forbavselsen* over det fremmedagtige, — ligesom man vilde glo paa Kunstsager, som kom dumpende ned fra en anden Planet — er man allerede naaet for Aarhundreder siden. Saa begyndte man at finde Smag i disse Ting, og af Smag og Nysgjerrighed i Forening kom *Samlerlyst.* Dernæst *Eftergjørelsen.* Selv om den gaar ud paa at skuffe og forfalske, har den alligevel Betydning for Kulturen: Den virkelige, aandelige Tilegnelse af det fremmedes Væsen kræver i hvert Fald Forsøg paa gjøre det efter. Men *Resultaterne* af Eftergjørelsen, de eftergjorte Produkter, blive ikke gode: Europæerne kunne lige saa lidt egentlig eftergjøre Japanerne, som disse kunne eftergjøre os. Man trænger her til *Kunsthistorien,* baade til Japans og Europas, for at lære, hvorledes den japanske Kunsts Frugter ere groede paa deres Stamme, og hvor forskellig denne Stamme er fra den europæiske: først da ser man, hvor uendelig vanskelig en heldig Indpodning er. Man trænger til *Kritiken,* der kan paapege, hvad man virkelig kan og bør lære af Japanerne, og for at udsondre, hvad man skal vogte sig for at tage med.

Det er derfor man trænger til en Bog som den, *Karl Madsen* har givet os. Jeg lægger meget Vægt paa en Udtalelse som denne:

»Den japanske *Kunstindustri* har havt idel Gavn af dens meget nære Forhold til den japanske Malerkunst. De bedste Malere have ikke holdt sig for gode til at give Haandværkerne Dekorationstegninger; ja mange af dem have givet Kunstindustrien stærke Impulser til dens Udvikling ved selv at arbejde i Elfenben, forme og dekorere Fajancer eller i Lakindustrien forsøge hidtil ukjendte Fremgangsmaader for at forhøje Dekorationens maleriske Virkning. Vor illusionssøgende Malerkunst har derimod givet Kunstindustrien et daarligt Exempel, som den kun har været alt for villig til at følge. Derfor ere vi naaede til en *Overkulturs Barbari*[1], til Terrakottakrukker med realistisk malede Blomster, Dessert-

1. Udhævet af os. Det er saa godt sagt, at Forfatteren selv gjerne kunde have udhævet det.

tallerkener med realistisk malede Landskaber, Gulvtæpper med Prospekter af Frederiksborg Slot og Porcellænsvaser med Prospekter af Peterskirkens Indre. Man kan faa for meget af det gode. Vi har aabenbart for meget af Perspektiv.«

Forfatteren har sikkert Ret: her kan Japanernes dekorative Malerkunst baade give os et Vink og en Advarsel; her er noget, som var godt at assimilere. Om vi kunde tilegne os noget af dens *Lethed*, dens lette Haand, dens lette Farve, dens lette, simple Teknik, dens lette og saa beundringsværdig kortfattede, impressionistiske Antydning af »Poesiens Elementer«, dens Falkeblik for Menneskesjælens fineste Berøringspunkter med Naturlivet, dens Evne til at tage Motiverne paa Kornet, som om det var Svaler i Flugten, dens ypperlige Ligegyldighed for al regulær Taktik i Fremgangsmaaden, naar man blot faar udtrykt, hvad man vil! Karl Madsen har med en malende Pen, som er paa Højde med Æmnet, skildret denne Evne (S. 45—46) og slutter saaledes: »Japanerne skildrer Efteraarsstormen ved en Hvirvelvind af visne Blade, der daler ned over en ilsomt rindende

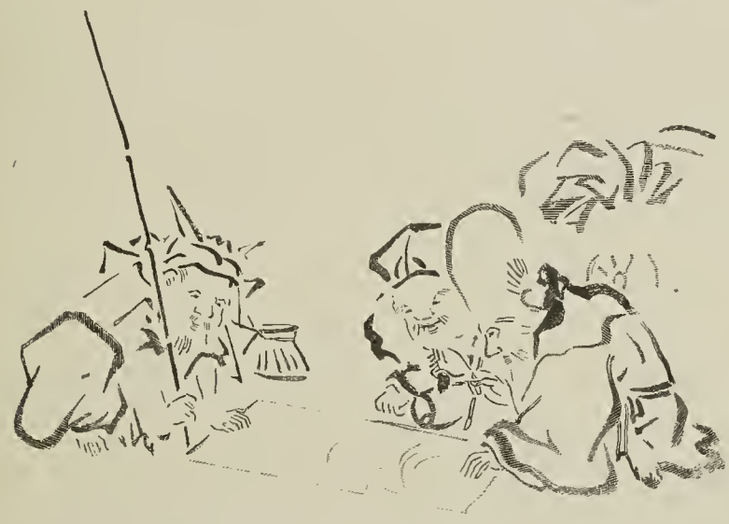


Fig. 42. Fukurokujiu tegner for Yebizu og Daikoku (tre af »Lykkeguderne«).

Bæk, Vinterdagen ved snetyngede Bambusrør, der ryster bløde Fnug af sig, Foraarsaftenen ved et Stykke af en blomstrende Blommegren op mod en rødlig Luft og enkelte Blomsterblade, der sagtelig drysser ned mod Jorden.«

Den europæiske Kunst er tung; det føles allermest i Oldtidens Middelhavskunst, hvis Traditioner have behersket Europa. Dens allerældste Patriarker, Ægyptens Pyramider, betegne den mest polare Modsætning til den japanske Kunsts Væsen. Ogsaa det europæiske Maleri er tungt, saa vel det alvorlige Freskomaleri, der fører en hel Verden af religiøse og politiske Ideer frem for vort Øje, som det dybtvirkende, stærkt impasterede Oliemaleri, der dækker hele Fladen med et gjennemført Krav paa Illusion.

Men selv om en sympathetisk og fuldt sagkyndig Kritik paapeger for os, hvad Europa baade maa beundre og misunde i Japans Kunst, ville vi have store Vanskeligheder ved at assimilere det, ved praktisk at gjøre noget lignende. Der vil gaa lang Tid. Ulykken er, at der med hin smukke Lethed, som vi vanskelig *kunne* tilegne os, følger noget med, som vi ikke saa gjerne *ville* tilegne os, da vi dog nu engang ere Europæere og ikke Japanere: en vis Letsindighed og Indifferentisme, en let Følelse og en let

Mening, som efterhaanden saa temmelig har forflygtiget Alt, hvad der ogsaa hos dem har været af dybere gaaende Følelse. Det gjælder naturligvis først og fremmest deres Skildring af Menneskelivet, som Forfatteren heller ikke overvurderer; men det gjælder dog ogsaa om Billederne af Naturlivet. Jeg har set nydelige japanske Billeder af Naturen i Maaneskin; men jeg har rigtignok Intet set, i hvilket jeg saaledes kunde fordybe mig eller leve mig ind med hele min Følelse, som i A. van der Neers Maaneskinsbilleder. Ruisdaels Fosser og Fjælde beherske min Følelse paa en ganske anden Maade end de japanske Malerier til Ære for den berømmelige Vulkan Fuji no Yama. Van Huysums Blomstermalerier høre visselig ikke til de aandfuldeste Frembringelser af hollandsk Kunst; men det forekommer mig dog, at Forfatteren er for slem imod dem, naar han i et og alt giver dem Uret imod de japanske Blomsterbilleder.

Det, som en Europæer ikke kan lade være at føle Savnet af i den japanske Kunst, er et vist Indtryk af, at det Hele er rigtig virkelig *ment*. Europæerne have hyppig taget sig Tingene saa forskrækkelig nær, baade i Form og Indhold: det har medført et Gran af Lidelse i deres Udøvelse af Kunsten, undertiden et Præg af Anstrængthed over den. De have uendelig mere *studeret* Naturen, underordnet sig den som noget objektivt. Men deri har ogsaa deres Adel og Overlegenhed bestaaet, og det har været Drivfjeren i deres Udvikling. Det forekommer mig, at den lette Skælven af Europæerens Haand er mere værd end Japanerens ufortrødne, aldrig paa Haanden rystende og derfor paa en Maade mere fuldendte og sikre, men ogsaa mere mekaniske Afskrivning af Naturen. Til Trods for den fine Lydhørhed for Naturstemningen har den døde Rutine, den udenadlærte Virtuositet, *Manierertheden*, et saa umaadeligt Raaderum og stikker Hovedet frem allevegne.

Europæerne kunne være kejtede og klodsede, deres Aands og deres Kunsts Udviklingshistorie melder om talløse Fejlgreb og Dumheder; hvert Øjeblik have de fægtet med Vejrmøller og gjort sig til Nar som en rigtig Don Quixote. Men selv hvor Don Quixote gjorde det, gjorde han det for ramme Alvor, til Guds og sin Dulcineas Ære. Japanerne have mere tilfælles med Sancho Panza: det er kløgtige og vittige Fyre, som lade Vejrmøllerne med Fred, som vistnok have deres ideale Øjeblikke, naar de med Familie tage i Skoven og nyde Naturen, men som ellers, hvad ideale Forestillinger angaar, gjerne lade sig nøje med syv afdankede »Lykkeguder«, som de gjøre Løjer med. Det er jo misundelsesværdigt og sparer for mange Knubs og Stød i denne Verden, for Kummer og Skuffelser. Men Don Quixote var alligevel Herren og den frie Mand, og Sancho Panza var Tjeneren — og født til at være det.

Jeg havde for nylig Lejlighed til at se et fremragende japansk Kunstværk, en Gruppe udskaaret af Elfenben og Træ: den forestillede en berømt Krigshelt og Kraftmand, som i Nærværelse af selve Japans Kejser aflægger en Prøve paa, at han med sine uhyre Legemskræfter forbinder den fuldkomneste Virtuositet i Aandens og Fredens Sysler. Medens han paa sin venstre Haand løfter et stort og massivt Bronzekar, bøjer han sig lidt frem og skriver med sin højre paa et Blad Papir, der ligger paa Bordet foran ham, et lyrisk Digt, som han i selv samme Øjeblik improviserer. Tænk engang: Herkuleskraft, poetisk Inspiration og Kalligrafi — denne i Japan saa højt skattede Kalligrafi — og alt det paa én Gang! Og dertil endnu — maatte man fra et europæisk Synspunkt tilføje — saadan en uhyre tyk Mave! Det var ogsaa Guld værd at se hans Mine af underdanig Selvfølelse, af at være en aller-helvedes Karl, saa vel som Kejserens Udtryk af allernaadigst Anerkjendelse og Billigelse af hans Undersaats vel lykkede aandelige og legemlige Anstrængelser.

Vi Europæere beundre hine Pragtmennesker fra den italienske Renæssance-Periode, Mænd som Leon Battista Alberti eller Leonardo da Vinci, i hvilke der aabenbarede sig en overdaadig vaarlig Fylde af aandelige og legemlige Evner: det var skjønne og stærke Mænd, vaabenføre og selskabsvante, Malere, Billedhuggere, Musikere, Tænkere, Tusind-

kunstnere, og beundrede af de Hoffer, hvor de levede. Men der forlyder dog Intet om, *at de gav Forestillinger i Udfoldningen af deres Virtuositet,* saaledes som hin berømmelige Japaner. Oprigtig talt: hvor dum og flad, hvor tør og smaalig er ikke Japanernes Bravour med mangesidig Virtuositet i Modsætning til Europæernes dristige Fordybelse i Naturens og Kunstens ukjendte Afgrunde, som paa éngang vækker Angst for, at de skulle have givet sig Dybets Magter i Vold, og jublende Bifald for hver Perle og Skat, som de bringe op med sig dernede fra.

Den japanske Gruppes Udførelse var i højeste Grad beundringsværdig og minutiøst omhyggelig; det var, som om det sidste Støvgran af menneskelig Usikkerhed og Ufuldkommenhed var blæst bort fra dens glatte Overflade. En saa fuldt færdig Nethed finder man maaske aldrig i et europæisk Kunstværk. Og ikke alene dette: Personernes mimiske Udtryk i Aasyn og Bevægelse var truffet paa et Haar med en Finhed, et Vid, en Skarpsindighed, som næppe er overgaaet i europæisk Kunst. Det Hele var et med den uforligneligste Kunst og Flid og Stringens ført Bevis for, at Japanerne til syvende og sidst dog ere nogle store Sancho Panza'er.

2. **Et Par Ord om Bogen og Forfatteren.** Et historisk, eller overhovedet et grundigere Kendskab til japansk Kunst er hidtil ikke blevet regnet med til det, som Kunsthistorien eller Kunsthistorikerne havde at præstere. Den hele Branche er, fra et europæisk Synspunkt, ganske ny. Naar vor Litteratur nu har faaet en Bog, der beror paa et saa nøje Specialkendskab til Æmnet og paa Studier i det, som sikkert nok i de største europæiske Lande vilde være ualmindelige, saa kunne vi jo være ret stolte over den. Det eneste, man hertil kunde bemærke, er, at der for en litterær Husholdning, der dog maa regnes for de smaa, næsten er noget overdaadigt i at have en Krukke med saa sjeldne Sager staaende paa sin Hylde. Hvis vi gjennem Oversættelse havde laant Bogen fra en af de store Litteraturer, saa kunde det jo være det samme; men Sagen bliver lidt betænkelig fra hvad man kunde kalde et økonomisk Synspunkt, naar det er en talentfuld dansk Forfatter, som har sat sin Kraft og sit Arbejde i den. Dette skal ikke opfattes som Mangel paa Paaskønnelse; men jeg anser det dog for ønskeligt, om Forfatteren efter denne langt udgaaende Expedition vilde vende tilbage til Opgaver, som i et europæisk Land ligge mere for Haanden. Han vil paa den Maade kunne give mere direkte Bidrag til Kulturens Udvikling i hans eget Folk.

Han hører som kunsthistorisk Forfatter til en Type, der hidtil ingen Repræsentant har havt i Danmark. Vore Kunsthistorikere have ellers baaret den absolverede Examen artiums Stempel paa sig — i det mindste. Dermed skal ikke være indrømmet, at man altid med Rette kan fæste Ordet »akademisk« paa dem, fordi man bruger dette Ord i Betydning af noget tomt, ørkesløst, for Livet betydningsløst. Men sandt er det, at Kunsthistorien som Universitetsfag saavel i Skandinavien som i Tyskland undertiden har skabt sælsomme Exempler paa Kunsthistorikere, der vel kunne have mer eller mindre, undertiden megen systematisk Viden, men som ulykkeligvis alligevel slet ikke have forstaaet sig paa Kunst, og som lige over for de enkelte, bestemte Kunstværker have staaet raadvilde som Børn, der har forvildet sig i Skoven. Og hvor der er virkelig Forstand paa Kunst, antager den dog gjerne et systematisk docerende Præg. Nu kan man tale om Systematik af to Slags: i god Betydning er den selve Videnskabens Endemaal, den sande Erkjendelse af Udviklingens Sammenhæng; i mindre god Betydning er den noget kedeligt noget, en pedantisk Skole-Exercits, dette *eins, zwei, drei,* og »at slaa lige med Hænderne paa Patrontasken«, som Ulysses von Ithacia inskærper sin Armé vel at iagttage, og uden hvilket han »ikke giver fire Skilling for Resten«; det samme *eins, zwei, drei,* som éngang for alle har faaet læst og paaskrevet af Goethes Mefistofeles, men som derfor ikke er kommet ud af Verden.

Karl Madsen er aldeles ikke Systematiker og har ingen Tendens til at skrive Paragrafer. Hans Fremstilling kunde for saa vidt engang imellem nok være lidt mere numereret. Men det vilde maaske ikke passe ret til hans Stil med dens smukke Ungdomsfriskhed, dens lette, elastiske Blødhed, der saa godt forstaar at gjengive Malerkunstens Virkninger uden først at tage Livet af dem og sætte dem paa Knappenaale eller i Spiritus. Han er ligefrem født til det Métier at skrive om Kunst. Og først og fremmest: han forstaar sig paa Kunst, inderlig og fuldt fortrolig, som Tekniker og Æsthetiker paa én Gang. Herved har han den store Fordel selv at have givet sig praktisk af med Kunsten og at have faaet kunstnerisk Undervisning baade i Kjøbenhavn og i Paris. Han er vel ikke født til Maler; men han har for flere Aar siden — paa det gamle Charlottenborg — udstillet Billeder, der kunde kaldes »Studier i Malerkunst«, og som saadanne fortjente fuld Opmærksomhed.

Han er hvad Franskmændene kalde *un curieux*, en lidenskabelig Ynder af sjældne og smukke Ting, en Samler af dem, en Samler af Kundskab og Oplysninger om dem, saaledes som Brødrene Goncourt. Han tænker og skriver meget mere som en fransk Verdensmand end som en tysk Professor. Man vilde tage meget fejl i at tro, at de franske Verdensmænd i det hele mangle Viden: tværtimod, om Verdens konkrete Ting have de vistnok tidt mere real Kundskab end de tyske Professorer; og hvad Karl Madsen angaar, kan man i visse Retninger godt kalde ham lærd, om han end ikke er Systematiker. Men de Lærde af hin franske Type bruge deres Viden anderledes end de Tyske. De ville paa Kunsthistoriens som paa ethvert andet Omraade gjerne være med paa det nyeste, og de sætte deres højeste Ære i at »lancere« et eller andet flunkende nyt, hvorved de ikke altid spørge saa nøje, om det fortjener den Opmærksomhed, de kræve for det. Hyppig omgaas de ogsaa lidt *cavalièrement* med det historiske Indhold, de destillere Historiens kraftige Ingredienser for ved Tilsætning af egen Sprit at lave en »opstrammende« Likør af den, der kan smage meget godt, men ikke altid smager saa ganske af den virkelige Historie. Jeg tror, at Karl Madsen en enkelt Gang har fulgt Franskmændenes Exempel i denne Retning (i en fra Formens Side fin og fortryllende Artikel om Leonardo da Vinci); men ellers er han *ganske* fri derfor og særlig i sin nye Bog, der foruden at have Fordelene ved den franske Methode virkelig i bedste Betydning er dansk.

Til Slutning et Par Indvendinger mod enkelte Punkter i Bogen. De angaa ikke det, som Forfatteren meddeler specielt om Japan og japansk Kunst: her er hans Kundskab og Indsigt saa overlegen, at jeg aldeles mangler Kompetence til at komme med Indvendinger. Derimod er der et Par Punkter angaaende Japans Plads i den hele kulturhistoriske Udvikling, paa hvilke jeg ikke ganske kan finde Beroligelse ved Forfatterens Fremstilling.

Han siger: »Den japanske Malerkunst er udelukkende dekorativ. Lige saa lidt som den japanske Maler lader Dekorationen skjule den gode Fajance og fortræffelige Lak, lader han den dække den smukke Silke og det fine Papir, paa hvilke han maler Kakémonoer til oplyste Kunstvenners Stuer. Vort grimme og grove Malerlærred maa der tæt og tyk Farve paa; Silken og Papiret taaler at ses.«

Det kan dog næppe være Forf.'s alvorlige Mening, at det europæiske Malerlærreds Grimhed skulde være *en Aarsag* til den europæiske Malerkunsts Stræben efter gjennemført Illusion. Vi tvinges ikke til at dække Lærredet med Farve, fordi Lærredet er grimt; men vi bryde os ikke om, hvorledes Lærredet ser ud, fordi vi forud have til Hensigt at dække det helt med Farve. Modsætningen mellem europæisk og japansk ligger i en helt forskjellig Villie til Kunsten; og Villien finder nok de Stoffer, som tjene den bedst.

Dette hænger sammen med et andet Sted, hvor Forfatteren tiltræder Gierkes Anskuelse om Aarsagen til Japanernes Mangel paa Perspektiv, som søges deri, at deres

Makimonoer males *paa Gulvet*, medens Kunstneren ligger over dem. Det vilde blive for vidtløftigt her at diskutere, om denne Forklaring til syvende og sidst kan forklare noget; jeg ønsker kun at paapege, at den af andre og vigtigere Grunde er forfejlet og overflødig. Det er ikke rigtigt at betragte Sagen saaledes, at Japanerne »ofre« Perspektiv og Illusion for deres dekorative Formaals Skyld: de have intet at ofre; thi det er aldrig gaaet op for deres Bevidsthed, hvad Perspektiv egentlig vil sige. Det vilde være meget underligere, om

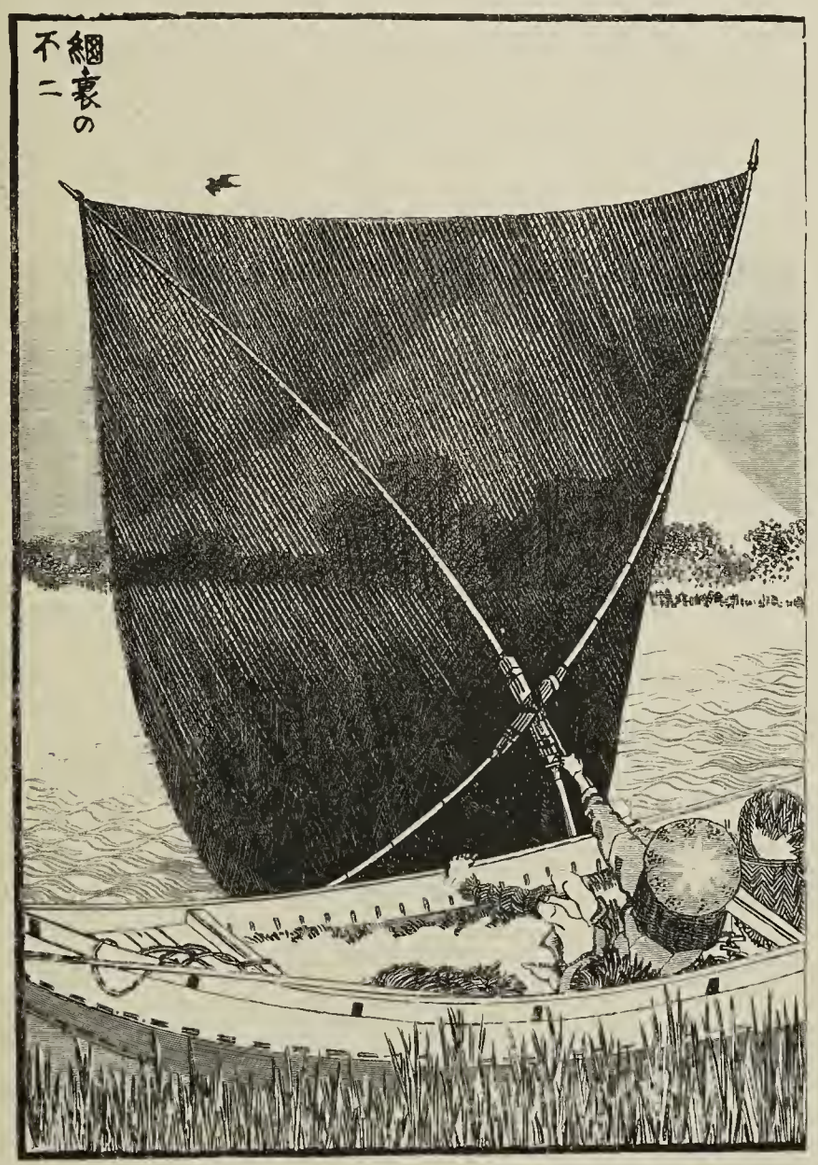


Fig. 43. Fuji Yama, set gjennem et Fiskenet. Efter *Hokusais* »100 Billeder af Fuji«.

de havde Perspektiv, end at de ikke have den; og kun fordi vi have ondt ved at frigjøre os fra en rent europæisk Betragtningsmaade, gaa vi til en fremmed Verdensdels Kunst med den uvilkaarlige Forventning at finde Perspektiv i den ligesom i Europas. Det forholder sig med Perspektiven, det vil sige: Erkjendelsen af Lovene for Synets Opfattelse af Fænomenet (Betingelsen for kunstnerisk Illusion) som med enhver anden naturvidenskabelig Opdagelse: den er ikke Menneskene medfødt, men maa indvindes som ved en Erobring.

Det er ene og alene Europæerne, som til bestemt Tid og Sted have gjort denne Erobring af Perspektiven, først i det 5te Aarhundrede f. Chr. i Grækenland, senere, efter at Kundskaben om den atter var tabt, i det 15de Aarh. e. Chr. i Italien (og Flandern). Det er fra disse Punkter, den har udbredt sig til det øvrige Europa; men den Del af Menneskeheden, som ikke har den derfra, har den overhovedet ikke.

Manglen paa Perspektiv i Østasiens Kunst staar i Forbindelse med Manglen paa *Skygge*: begge Dele henhøre til den gennemgaaende Mangel paa Forstaaelse af *Fænomenet*. Saa umaadelig end Forskellen er imellem Japanernes og Ægypternes *Smag*, have de dog disse karakteristiske Mangler tilfælles og staa for saa vidt omtrent paa det samme kunsthistoriske *Udviklingstrin*. Der er endnu en meget betegnende og vigtig Overensstemmelse mellem dem: saa vel her som hist finde vi *Dyret* og *Planten* behandlet med aabenbar Forkjærlighed og større kunstnerisk Evne, medens *Mennesket* er Kunstens Stedbarn. Karl Madsen taler meget smukt om Japanernes Beundring for »det, som efter Bibelen er skabt inden sjette Dags Aften«; men selve denne Beundring og Forkjærlighed for *Naturen frem for Mennesket*, er netop det ueuropæiske. Europa er Europa, fordi Mennesket er dets Opdagelse og dets Yndling. Dette hænger atter sammen med dets Opdagelse af Lovene for Illusionen og Fænomenet, fordi disse netop gjælde Naturen, som den aabenbarer sig for Menneskets betragtende Øje.

Jeg standser med disse Supplementer til Forfatterens Betragtning, der, om de end ere rigtige, i Sandhed ikke forringe Bogens Ros. Den smykkes desuden af talrige særdeles gode Afbildninger af japanske Motiver, som ogsaa give Læsere, der ikke i Forvejen kjende japansk Malerkunst, Lejlighed til at beundre dens Evne til at vælge nydelige Landskabsmotiver (f. Ex. Hokusais Fuji no Yama, set gjennem et Fiskenet, S. 131) til at skildre Dyreformerne (f. Ex. Sosen's beundringsværdige Fisk, S. 104) og Menneskelivet, endog engang imellem med et Præg af Alvor og Ærværdighed (Yosai's to Vismænd, S. 139).

Fig. 44. Japansk Kvindefigur.

Mindre Meddelelser.

Den for nylig i Boghandelen udkomne *Beretning om det femte danske Industrimøde*, der afholdtes i Odense i Juli f. A., viser, at dette Møde levende har interesseret sig for den danske Kunstindustri. To af Mødets ni Foredragsholdere, nemlig Dhrr. Fabrikant *Harald Bing* og *R. Mejborg*, behandlede kunstindustrielle Æmner, og vi skulle her særlig fremdrage, at den Første af dem udtalte et Ønske om, at der ved Siden af *Tidsskrift for Kunstindustri* maatte blive holdt Foredrag og udgivet billige Smaaskrifter, der særlig kunde paavirke det store Publikum i kunstindustriel Retning. Hr. Bing har her peget paa en vigtig og interessant Opgave, men den vil sikkert først kunne gjennemføres, naar bl. A.

nærværende Tidsskrift i en Tid har saa at sige lagt det kunstindustrielle Stof til rette for danske Øjne og indsamlet de nødvendige Træsnit m. m.

Med Understøttelse af Kirkeministeriet (ved Hjælp af Roskilde Domkirkes Midler) er paa C. A. Reitzels Forlag udkommet *Gravstenene i Roskilde Domkirke* ved *J. B. Løffler*, 33 litograferede Tavler med udforlig Text. Dette monumentale Værk vil blive hilst med Glæde af alle Dyrkere af dansk Kunsthistorie, Kulturhistorie og Personalhistorie som et betydningsfuldt Kildeskrift. Her skulle vi særlig gjøre opmærksom paa, at det giver et godt Bidrag til Oplysningen om en enkelt dansk Kunstindustri, den danske Stenhuggerkunst.

Redaktionen er bleven underrettet om, at den i forrige Aargang S. 100 afbildede Sølvpokal, som der tillagdes *Theofilus Hansen*, kun indirekte skriver sig fra hans Haand. Den originale Tegning, der endnu er bevaret, er gjort af nuværende Juveler *O. C. Collin* som Elev i de Masmannske Søndagsskoler under Theofilus Hansen som Lærer og som Besvarelse af en af denne stillet Opgave: en Pokal som Hædersgave til en Musiker. Det er Apollofiguren fra Thorvaldsens Basrelief »Musernes Dans paa Helikon« og et Brudstykke af hans Alexandertog, som i den Anledning benyttedes til Dekoration. Pokalens Indskrift paa Tegningen lyder: »Første Forsøg uden Fortegning«. Forneden til venstre er skrevet paa Tegningen: »største Præmie. Hetsch. Dienhoff«, og forneden tilhøjre »124 C.; C. Collin. den 29 April 1838. K. F. Petersen«. Numret er Collins Numer den Gang i Skolen, og hvad Navnene angaar, da var Professor *G. F. Hetsch* og Premierløjtnant i det borgerlige Artilleri *E. P. F. Dienhoff* den Gang Direktører for den Del af de Masmannske Søndagsskoler, som kaldtes »de Reiersenske Skoler for Tegning og Geometri«, og Snedkermester, Premierløjtnant og Adjutant ved Brandkorpset *K. F. Petersen* en af disse Skolers Inspektører. Dette oplyser Skolernes Aarsberetning for $18^{37}/_{38}$, der tillige meddeler, at Guldsmedlærling *Ole Christian Collin* hos Guldsmed Pihl fik en første Præmie. — Naar Tidsskriftet har tillagt *Theofilus Hansen* Pokalen, er det sket efter G. F. Hetsch's »Fortegninger for Haandværkere«, der har afbildet den (Tavle LXIX) med et »Th. Hansen inv.« under og tillige oplyser, at *J. B. Dalhoff* har udført den.

Torsdag den 14. Januar holdt Heliograf *J. G. J. Aagaard* (af Firmaet Galle & Aagaard) i Teknisk Forening et interessant Foredrag over nyere Fremgangsmaader ved Reproduktion af Tegninger, Malerier m. m., og Torsdag den 7. Januar forelagde Malermester *Vilh. Hansen* (af Firmaet Bernh. Schrøder, Nielsen & Hansen) i Industriforeningen Prøver af den saakaldte Mineralmaling, der er i Besiddelse af en mærkelig Modstaudsevne mod alle ydre Paavirkninger og sikkert vil komme til at spille en endnu betydeligere Rolle end Fortidens Freskomaling. Mineralmalingen er opfunden af Kemikeren *Adolf Keim* i München.

I Kunstforeningen udstilledes i December f. A. en Række Broderier af Fru *Ida Hansen*, f. *Wulff*, der denne Gang som ved tidligere Lejligheder — Fru Hansen udstillede allerede paa den nordiske Industriudstilling i Kjøbenhavn 1872 — tiltrak sig stor Opmærksomhed. Fru Hansens Arbejder ere Malerier udførte med Naal og Traad.

Ved Industriforeningens December-Forevisning var der udstillet en Samling Fotografier, der viste en Række efter Friherre *Theofilus Hansens* Tegninger i Wien udførte kunstindustrielle Gjenstande, og ved dens Januar-Forevisning et af Hofguldsmed *J. B. Dalhoff* omtrent 1844 efter *G. F. Hetsch's* Tegning udført Bronceornament, der var bestemt til at indsættes i Fodstykket af det Monument for Kristian IV, som Kristian VIII havde paatænkt at rejse i Kristian IV's Kapel i Roskilde Domkirke. Den til dette Monument ogsaa af Dalhoff i Bronce støbte Statue af den nævnte Konge (efter Thorvaldsen) har senere faaet en næppe ganske heldig Plads udenfor Rosenborg Slot. Tidsskriftet vil forhaabentlig senere komme tilbage til baade de Theofilus Hansenske Fotografier og Dalhoffs Bronceornamenter.

Som tidligere andensteds oplyst, kjendes der her i Landet venetianske Glasmagere 1572 (*Antonius de Castille Vinitzian*) og 1649 (*Caspar Brunaro*). Nu har *F. R. Friis* i Tidsskriftet *La voce di Murano* (XIX, 1885, Nr. 14) ladet trykke en Ordre af 10. April 1683 fra Kristian V til Rentemester Peter Brandt, hvori der tillægges »dem venitianischen glaszmeister *Bernhard Marinetti*« en aarlig Pension paa 100 Rdl., hvorfor han har »zu unserer Hofstatt alle jahr einen guten Christallin Gläser zu liefern und was wir sonsten bei ihm bestellen werden mit allen Fleisses vorth zu verfertigen, auch wan er etwas rares machen mögte, uns solches für anderen allemahl zuerst zu Præsentiren.« — I det samme Nr. af *La voce di Murano* findes en Oversættelse af Hr. Friis' Artikel om Glassamlingen paa Rosenborg (forrige Aarg. S. 54 flg.), en Artikel, der ogsaa er omtalt i *Kunstgewerbeblatt* II, $18^{85}/_{86}$, S. 61.

I Kristiania er udkommet første Hefte af »*Ornamenter for norsk Træskærerkunst* tegnede af W. S. Bergström. Udgivne af Kunstindustrimuseet«. Værket er beregnet paa 3 Hefter og vil efter det første Hefte at dømme komme til at indeholde en stor Mængde gode Tegninger til Vejledning for Træskærere i den fra norske Træarbejder bekjendte slyngede Stil. Det vilde være af Interesse at erfare, hvorvidt de meddelte Tegninger ere Gjengivelser af ældre Arbejder eller frie Kompositioner af Hr. Berg-

ström. Hvorledes forholder det sig saaledes med den paa Pl. 11 afbildede »Stævn til en Nordlands Jagt«? Men muligvis vil der med det sidste Hefte følge en forklarende Text.

Sent i 1885 udkom sidste Hefte af *Bruno Buchers* i 1875 paabegyndte *Geschichte der technischen Künste.* De to med talrige Afbildninger udstyrede Bind, hvoraf Værket nu bestaar, omfatte: Emalje, Glasmaleri, Mosaik, Lakmaleri, Miniaturer, Glyptik, Træskærerkunsten, Kobberstikket og Guldsmedekunsten. De fleste af disse Afhandlinger ere skrevne af Bucher selv, kun Afsnittet om Glyptik (Gemmeskærekunsten) er forfattet af *Herm. Rollet* og de første Kapitler af Guldsmedekunstens Historie af *Albert Ilg*, ligesom endelig *Fr. Lippmann* har medvirket ved Afhandlingen om Træskærerkunsten. Det er, som man kan forstaa, ikke mange Gange, at Danmark nævnes i dette Værk, men dette er ikke Buchers Skyld. Med sin sædvanlige gruudige Omhyggelighed vilde han, hvis der existerede en rig dansk kunstindustriel Litteratur, have benyttet den og meddelt dens Resultater, vi se det undtagelsesvis i Afhandlingen om Guldsmedekunsten, hvor han ikke alene citerer Worsaae og Udsigterne over Oldnordisk Museum (af Engelhardt, paa Fransk) og Rosenborg (af Carl Andersen, paa Tysk), men ogsaa Nyrops Skrift om Vilhelm Christesen og Sicks Notice sur les ouvrages en or etc. Han opnaar herved, hvad vi maa være ham taknemlig for, at kunne meddele ikke saa Lidt om dansk Guldsmedekunst, men ganske uden Fejltagelser er Fremstillingen ikke. Exempelvis kan det nævnes, at der optræder en dansk Guldsmed Arild Hvitfeldt, og at i Gjengivelsen af de Sickske Sølvmærker orduede efter Lande er Kallundborg henlagt til Norge. I Forbindelse med Omtalen af den danske Guldsmedekunst afbildes foruden det oldenborgske Horn en mærkelig »Pocal, dänische Arbeit«, som skal høre til de Guldsmedearbejder, som Kristian IV 1643 sendte som Gave til Moskou. Som vi have set ovfr. I, S. 63, er det imidlertid ikke givet, at alle de Ting, som den Gang sendtes til Rusland, vare danske Arbejder.

Direktoriet over *Österreichisches Museum* i Wien bestaar fra 3. December f. A. af Hofraad *Jacob von Falke* som Direktør og Regeringsraad *Bruno Bucher* som Vicedirektør.

Det af Professor *Josef Storck* redigerede, i Wien nu paa 15de Aar udkommende Tidsskrift *Blätter für Kunstgewerbe* fremtræder fra Januar 1886 som Organ for Wiens Kunstgewerbe-Verein. Bladets første Meddelelse om Foreningen belyser et af en Referent i Undervisningsministeriet paa Foreningen rettet Angreb, der navnlig skarpt medtog dens Præsident, Indehaveren af et anset typografisk Etablissement, *R. v. Waldheim.* Denne nedlagde som Følge heraf sit Præsidinm, men efter at det ovenfor nævnte Ministeriums Chef har desavoueret sin Undergivnes Udtalelser, er v. Waldheim bleven gjenvalgt, og det østerrigske Museums nye Bestyrelse har paany tilsagt Foreningen sin Understøttelse med Lokale m. m., et Forhold, som ogsaa var blevet stærkt kritiseret. Det er Museets Tanke igjennem Foreningen at komme i Forbindelse med den praktiske Industris Mænd. En af Foreningens Virkemaader er Afholdelsen af Udstillinger, og i dens nu sluttede første Aar er der paa dens permanente Udstilling solgt for 14,000 Gylden. Foreningen forestod en kollektiv Udstilling af wiensk Kunstindustri i Antwerpen. Titelbladet til Aargangen 1886 af Blätter für Kunstgewerbe er i japansk Stil.

South Kensington Museets Udstillings-, Læse- og Skolelokaler oplyses nu ved elektrisk Lys, 35 Buelamper og 310 Glødelamper, og der udtales udelt Tilfredshed med den nye Belysning.

Som nyudkomne Bøger kan nævnes *Il tesoro di San Marco in Venezia illustrata da Antonio Pasini* (Venezia 1885, 1. Hefte) og *Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklos sogenannter Schatz des Attila.* Beitrag zur Kunstgeschichte der Völkerwanderungsepoche. Von *Joseph Hampel* (Budapest, 1886).

Pottery Gazette omtaler en ifjor i Tokio i Japan stedfunden Udstilling. Dennes keramiske Afdeling, hedder det, viste, at Japan med Held bestræber sig for at efterligne den evropæiske Porcellænstilvirkning, men dette kan kun høres med Sorg, ti de japanske Frembringelser miste samtidig deres særlige Karakter, blive indholdsløse og flove.

Som Exempel paa, hvorledes Interessen for den japanske Kunst breder sig, kan nævnes, at der ifjor i Tyskland udkom baade et *Japanalbum* af *F. Kumsch* (Decorative japanische Handzeichnungen im kgl. Kunstgewerbemuseum zu Dresden, I Serie, 30 Blatt, Leipzig) og *Japanische Tuschzeichnungen des Mitzugoro in Hiogo* (In Mappen von je 24 Tafeln, Berlin). I November f. A. holdt *Bruno Bucher* i det østerrigske Museum et Foredrag over den japanske Kunst, hvori han bl. A. udtalte, at den evropæiske Industri gjør Uret i at ville efterligne, hvad den ikke kan efterligne, og som heller ikke er værd at efterligne for den, men »Der Japonisme beherrscht die Mode«. Et Hovedværk er *L'art japonais* (I—II, Paris, 1884) af *Louis Gonse.*

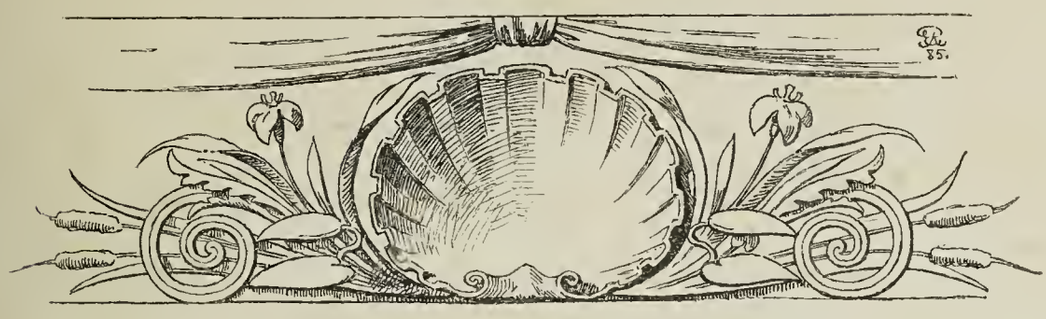


Fig. 45. Fra Soveværelset i Ejendommen Niels Juelsgade Nr. 10.
(Malermester C. Weber).

Lidt om Loftsdekorering nu og i forrige Aarhundrede.

Af Dr. **F. J. Meier.**

I vore Dage, da der bygges saa meget, — altfor meget, maaske, thi Kjøbenhavn er ikke langt fra at blive en *for* stor Hovedstad for et saa lille Land som Danmark, — kunde der vistnok være Anledning til med et Par Ord at omtale *Plafonddekoreringen* i vore Dages Bygninger og til at sammenligne vor Tids Loftsudsmykning med Plafonddekorationen i ældre Tider, særlig da — af Hensyn til den knapt tilmaalte Plads — med hvad der i forrige Aarhundrede præsteredes i saa Henseende.

Der opstaar stadig nye Kvarterer af Byen. Der bygges og bygges i Øst og Vest, i Nord og Syd. Taarnhøje Huse rejse sig alle Vegne. Her tales ikke om hine Kaserner, som staa i Dag og om 25 Aar styrte sammen, af hvilke der opføres hundreder med fire »Lejligheder« i hvert af de fem eller sex Stokværk — næppe nok heller om disse Bygninger, der ere beregnede paa Lejere af Middelstanden, og som præsentere sig med 4—5—6 »elegante« Værelser, der, i Forbigaaende bemærket, ere altfor smaa, — thi en moderne sex Værelsers Lejlighed har i Regelen kun Fladerum til fire ordentlige og rummelige Stuer, — til at være »elegante«, men Talen er her hovedsagelig kun om velhavende Folks Boliger, mere eller mindre offentlige Bygninger, Slotte, Theatre, Banker, Forlystelsesanstalter.

En velhavende Mand, eller flere i Samlag, et Konsortium, et Aktieselskab, en driftig Spekulant, en Kommune, lader opføre en Bygning henhørende til en af de sidst nævnte Kategorier. Hvorledes udstyres denne Bygning? Der spares intet paa det Ydre, det er rigeligt, mange Gange altfor rigeligt prydet med Atlanter og Karyatider af Hankjøn og af Hunkjøn, som ud mod Gaden bære Portalens mægtige Hvælving, der er rigt orneret Kransgesims og monumental Hovedgesims, der er fuldt op af Balkoner og Pilastre og Ornamenter paa Bygningens Façade, der er stadselige Vinduesbuer med Barokmasker paa Slutstenene, brede Sten- eller Marmortrapper føre op til Bygningens Indre, som pranger med blanke Parketgulve og snehvide Chamotteovne og Vægge beklædte med det pragtfuldeste Tapetpapir, der er at opdrive, der er Gasindlæg og Vandindlæg og Telefonindlæg, — men hvad anvendes der paa Værelsernes Plafonds?

Intet, eller saa godt som intet!

Som Regel, selv i betydeligere Privatboliger, rundtløbende Gesims og en større eller mindre, spartansk simpel Roset midt under det glatgibsede Loft, som derhos ofte misprydes af Gasledningsrøret, der løber langs med Plafondens ene Side, til midt paa denne, for derfra, bøjet i en ret Vinkel, at gaa over den glatgibsede Flade, paa hvilken det aftegner sig hæsligt og skarpt under enhver som helst Belysning, til Loftrosetten, hvor det udmunder i Lysekronen. Og disse glatte Gibslofter med deres rundtløbende Gesims og tarvelige Roset forekommer mig, endog med deres hæslige Gasledningsrør, taaleligere, i alt Fald fordringsløsere, end ikke faa andre, der ligesom paatvinge sig Øjet til Beskuelse, end disse med skjærende blaa og gule og røde Strege-Ornamenter misprydede Lofter, man finder i hveranden velstaaende Families Bolig, end disse Plafonds, hvor en enlig liden Stork eller Svane eller Hejre eller Ibis aldeles umotiveret findes fastklistret i de fire Hjørner af den hvide eller svagt tonede Gibsflade, end disse prætentiøse Lofter, hvor vægtige Blomsterguirlander og Frugtfestons i Limfarve, trodsende Tyngdeloven, slynge sig i horizontale Bugtninger langs Gesimsen.

Fremfor *disse* Loftsdekorationer, — og dem ser man hyppigere og hyppigere i vore Dages Nybygninger her i Kjøbenhavn — synes, som sagt, det glatte Gibsloft med Gesims og Roset ubetinget at burde foretrækkes.

Til det anførte kommer endnu følgende. Det er ingenlunde almindeligt, at Plafonddekorationen *staar i Harmoni* for det første med det, hvortil vedkommende Rum er bestemt, og for det andet med dette Rums øvrige Udstyrelse, der jo for en meget stor Del retter sig efter den evigt og ustandseligt skiftende Modesmag. Hvad det første Punkt angaar, da er det indlysende og fordrer saaledes ingen nærmere Paavisning, at Loftsdekorationen, ligesaa vel som Møbler og andet Husgeraad, maa være ganske anderledes i en Spisesal end i et Soveværelse, i en Salon end i et Rygeværelse, i et Bibliothek end i en Badestue. Og for det andet Punkts Vedkommende er det ligeledes klart, at der i hvert af Boligens enkelte Rum bør være Harmoni i Dekoration og Udstyrelse. Nu, man ombytter med Lethed sine Møbler, sine Portierer, sine Gulvtæpper, sit Bordservice, sine Spejle, sine øvrige Brugs- og Skuegjenstande med andre, men man ombytter ikke med samme Lethed sit Loft eller sin Plafonddekoration. Heraf følger atter, at Plafonddekorationen ofte staar eller efter kortere eller længere Tids Forløb kan komme til at staa i en skjærende Disharmoni med Rummenes øvrige Udsmykning, hvis Beboeren ikke har Smag og Ævne og Vilje nok til bestemt at hævde Harmonien. Det gaar paa ingen Maade — æsthetisk betragtet — an at have de enkelte Værelsers Vægge, Møbler, Portierer, Spejle osv. i *en* Stil og Loftet i en *anden*, at have en Stue i ægte og uforfalsket Rokoko med Renaissanceplafonds, at montere med Boulemøbler under kvasi-pompejanske Loftsdekorationer, at lade sin Sal indrette i Empirestil og med Loftsdekorationer efter Rafael i Loggierne. Men hvor ofte forsynder man sig ikke mod disse Regler? Eller rettere sagt, hvor sjældent overholder man dem ikke?

Saa er der Lofter, som staa udenfor alle Stilarter eller kun i en saare svag Rapport til dem. Det er i de senere Aar — i Lighed med hvad der er sket i Udlandets store Byer — blevet temmelig almindeligt her hjemme, navnlig i større Forretningslokaler, at gjøre Lofterne af Mælkeglas indfattet i kvadratiske Rammer af smalle Guldlister. Disse Lofter staa vel nærmest ved den senere Rokokos kvadrerede Lofter med Guldindfatning og gyldne Rosetter i Kvadraterne. Saadanne Plafonds kunne være praktiske nok, de ere lette at rense og lette at udbedre, naar saadant gjøres fornødent; de ere heller ikke egentlig uskjønne, maaske heller ikke usolide, men det ret vakre Indtryk, en slig Loftsdekoration — selvfølgelig under Forudsætning af, at Rummets øvrige Montering er i Stil og Harmoni med Loftsdekorationen — kunde give, neutraliseres for en Del af den sig Beskueren paa-

trængende Tanke om dens Usoliditet: en Plafond, et Loft skal vække Tanken om noget sikkert, noget fast, noget solidt og holdbart over vore Hoveder Værende, men den tynde Glastavle i sin smalle forgyldte Ramme bringer os til at tænke paa det skjøre, det sprøde, det skrøbelige, det let gjennembrydelige.

Paa lignende Maade forholder det sig med det horizontalt bredriflede, af stærke Jærnbjælker baarne Loft, der ligeledes saa smaat begynder at vinde Indpas i vore til mere offentlig Brug bestemte Nybygninger, som Banklokaler. Disse Lofter kunne være hensigtsmæssige nok, de ere lette at rense, lette at udbedre og efter deres Konstruktion vistnok stærke og holdbare — undtagen i Tilfælde af meget stærk Ildsvaade, thi saa kan det næppe undgaaes, hvad man ogsaa i Udlandet under lignende Omstændigheder vil have erfaret, at de bærende Jærnbjælker og Jærnsøjler, udvidede af Heden, slide sig løs og styrte ned, medtagende Loft og mere end det og knusende alt i deres Fald [1]; — men de ere ingenlunde skjønne. Medens de *lodrette* Rifler eller Kannelurer paa Søjlen, en arkitektonisk Efterligning af den kraftigt fremtrædende Muskulatur paa Mandens stærke Arm, der løfter Byrden højt til Vejrs, udtaler Kraft og Bæreævne, henleder den *vandrette* Rifling eller Kanellering af disse Plafonds, trods de stærke, bærende Jærnbjælker, Tanken paa det stik modsatte: den frembringer nærmest Indtrykket af et Brud eller af mange paralelt løbende Brud i det horizontale Loftsplan, af en truende hel eller delvis Nedstyrtning af Plafonden og de øvre Dele af Bygningen paa de underneden værende.

Skjønt der saaledes vistnok med Grund kan være en Del at udsætte paa vore Dages Plafonds og Plafonddekoration, er det dog selvfølgelig ikke vor Mening at paastaa, at der slet ingen tiltalende, smukke, stilfulde Plafonds gjøres nu for Tiden. Der gjøres adskillige saadanne, baade i Privathuse og i offentlige Bygninger, — vi skulle siden lidt nøjere omtale enkelte saadanne — og det bør indrømmes, at mange af vore dygtigste Arkitekter og Dekoratører just i den senere Tid øjensynlig stræbe efter at ornere og dekorere i ren og god Renaissancestil, ligesom de ikke sjældent paa en heldig Maade optage Motiver fra Loggierne i Vatikanet — men, skjønne, tiltalende, i rene og ægte Stilarter holdte Plafonddekorationer ere dog endnu kun sjældne Undtagelser, ingenlunde almindelig Regel her hjemme.

Spørges der om Grundene hertil, da ligge disse ikke fjærnt. Vore Arkitekter, vore Dekorationskunstnere og Dekorationshaandværkere ere gjennemgaaende kyndige og habile Folk, som meget godt vide, hvad der er godt og ikke godt, hvad der er skjønt og ikke skjønt, kunstrigtigt og ikke kunstrigtigt, stilfuldt og ikke stilfuldt. De forlange ikke bedre end bestandig kun at udføre, hvad der er skjønt og rigtigt og stilfuldt. Skylden kan derfor ikke søges hos dem, i det mindste ikke som Regel. Hos Bygherrerne er der derimod større Anledning til at søge den. Bygherren mangler kun altfor ofte Sans for det skjønne, for det — æsthetisk talt — passende, for det harmoniske i en Bygnings ydre og indre Udstyrelse, er kun altfor ofte mere eller mindre blottet for kunstnerisk Smag. Og hvad Bygherren anordner, maa Arkitekten og Dekoratørerne efterleve. Og en anden, mindst ligesaa væsenlig Grund er Sparsomhedshensynet. En Bygning skal opføres, den skal være solid og smuk, helst ogsaa være elegant udstyret, — thi der skal betales høje Lejer af Lejlighederne i den, — men den skal først og fremmest forrente sig, forrente sig godt, og derfor stræber man at gjøre Depensen saa lille som mulig. Man kniber og sparer overalt, hvor det paa nogen Maade lader sig gjøre, og mest, naturligvis, hvor Kniberiet formenes at springe mindst i Øjnene, altsaa paa Plafonderne. Sex eller syv Værelser maa der være, skjønt der kun er Fladerum til fire, Parketgulve maa der være,

[1] Lignende Erfaringer har man i Udlandet gjort med de uhyre Jernrammer, hvori de nu saa meget brugte kjæmpemæssige, kvadratfavne store Butiksvinduer ere indfattede.

og Chamotteovne og Marmor-Trappetrin og Mahogny-Trapperækværk og alle indre og ydre Bekvemmeligheder, og Badeværelse, og Lofter naturligvis ogsaa, og disse Lofter maa selvfølgelig ogsaa være stadselige, og saa tatoveres de med rød og blaa og gul og grøn Stregedekoration, det koster ikke meget, man maa spare, hvis man vil have gode Renter af sine Penge, — og en Plafonddekoration af Stuk eller af Billedhuggerarbejde eller af dygtigt og smagfuldt udført Dekorationsmaleri i en vis bestemt Stil, — for slet ikke at tale om egentlige store Plafondmalerier, — er altfor, altfor dyr, til at der kan være Tale derom.

Særlig den sidste Grund, Sparsomhedshensynet, gjælder selvfølgelig i langt højere Grad, naar Talen er om de private end om de offentlige Bygninger. Dog ogsaa for disse sidstes Vedkommende synes det nævnte Hensyn af og til at have vejet centnertungt i Vægtskaalen: Sparsomhedshensynet synes saaledes at have været den eneste antagelige Grund til at — f. Ex. — Lofts- og Vægdekorationen — særlig den sidste — i den tekniske Skoles Solennitetssal er til den Grad spartansk tarvelig, som Tilfældet er.

Plafonddekorationen i *den tekniske Skoles Solennitetssal* skyldes Prof. *Fenger*. Den er i Renaissance, Kassetter over hele den vidtstrakte Flade, i et svimlende stort Antal og alle til Hobe henhørende til et Par enkelte Mønstre, derfor ikke fri for nogen Ensformighed, uden Farver eller Forgyldning, altsaa i det hele meget tarvelig. Havde Kunstneren ikke været bundet af det nys berørte *Sparsomhedshensyn*, — det eneste rimelige, vi kunne tænke os, det raaber os desuden i Møde fra Salens højst uhyggelige Vægge, — havde han uden Tvivl anvendt i det mindste *Farver* for at bryde det noget kjedelige og ensformige i denne uhyre Loftsdekoration, der trods alle sine Kassetter fremtræder for Øjet næsten som en ganske jævn og ubrudt Flade, et Plan.

De to prægtige Plafonddekorationer i *Industriforeningens store Sal* og den mindre *Foredragssal* ere af *V. Klein*. Særlig er Loftet i sidstnævnte Sal et gratiøst og dertil i hele sin Anordning let overskueligt Stykke Arbejde, med sine yndefulde Stukornamenter i Renaissance, sine sympathetiske og douce Farver, fra hvilke de hvide Stukkaturer fremtræde med tilstrækkelig Klarhed og paa den virkningsfuldeste Maade, og sin smagfulde Økonomi med Hensyn til Anvendelsen af det farligste af alle Effektmidler, Forgyldning. I Plafondens Midte, over Lysekronen, et større firekantet Felt, orneret, med stor Guldroset; for de to Sider af denne Firekant to rektangulære Ornamenter: staaende vinget Genius i Blomsterslyngning, Stuk, paa lyseblaa Grund; alt dette omgivet af en indre smal Guldkadre. Uden om denne Ornamenter i Stuk paa lysegraa Grund og hvide Stukrosetter paa Guldgrund i Salens fire Hjørner, dette hele omsluttet af en bredere, flerdobbelt, orneret Hovedramme. Under Plafonden smal Frise med Festons i Stuk og med ovale Medailloner med allegoriske Scener. Den skjønne Frise kommer dog næppe fuldstændig til sin Ret i den betydelige Højde og under de uheldige Lysforhold.

Af *Theaterplafonds* indskrænke vi os til at omtale *Nationaltheatrets*, der uden mindste Tvivl er ikke alene et af de betydeligste, men ogsaa et af de pragtfuldeste og et af de effektfuldeste Arbejder af denne Slags, der er bleven til her hjemme i de senere Aar. Disse Plafonds skyldes, som bekjendt, Prof. *V. Dahlerup* og hans talrige og duelige Medarbejdere, baade Kunstnere og Haandværkere. Malermester *Bernhard Schrøder* har saaledes udført alt Malerarbejdet paa Plafonden over Tilskuerpladsen, i den runde og i den firekantede Foyer; *Karl Aagaard* har givet hele Anordningen af Farverne paa Tilskuerpladsens Plafond, som og Ornamenterne samme Steds og i den runde Foyer; Museerne over Tilskuerpladsen ere ligeledes gjorte af Aagaard efter Kultegninger af *Constantin Hansen; N. Fristrup* har saavel malet som modelleret Ornamenterne paa Plafonden i den firekantede Foyer, medens Model til Figurer i Loftet sammesteds er gjort af *Prior* og alle Drengefigurerne dér efter Priors altfor tidlige Død udførte af *Julius Schultz*. Endelig

skyldes de skjønne arkitektoniske Linier og hele den elegante og smagfulde Profilering *V. Dahlerup* selv. Totalindtrykket af disse prægtige Loftsdekorationer, særlig af Plafonden i den firekantede Foyer, er skjønt og storartet; mulig turde der dog i det hele være anvendt lidt for meget af stærke Farver og Forgyldning.

Nationalbankens Loft- (og Trappe-) Dekoration er strængt tarvelig, men desuagtet af ikke ubetydelig Virkning. Den skyldes den i 1875 bortgangne *Hilker* og er udført i 1869. Forhallen har bredriflet Loft baaren af Tværbjælker af Jern, med smaa, simple hvide Rosetter paa lysbrun Grund i Riflerne; under Loftet, mellem Dørenes Rundbuer, Byvaaben, omgivne af løvfulde Egegrene, hvidt paa blaa Grund. Modsat denne næsten for store Tarvelighed i Dekorationen straaler et andet af Hilkers Værker, *Solennitetssalen paa Universitetet* i rig og pragtfuld Renaissance. Næsten for yppigt udstyret ere Plafonderne i *Forlystelsesetablissementet National*, — for blot at omtale ét af denne Kategori, — det er udført efter *Aagaards* Udkast af Malermester *Møllmann*.

Som tidligere bemærket, have vi kun kunnet nævne Loftsdekorationerne i ganske enkelte af vore større offentlige Bygninger fra den nyeste Tid. End ikke et af de allerbetydeligste Arbejder af denne Slags, Plafonddekorationerne paa det nyopførte Frederiksborg Slot, kunne vi komme ind paa; en Skildring af disse — og kritiske Bemærkninger over dem — vilde optage langt mere Plads, end vi her kan raade over.

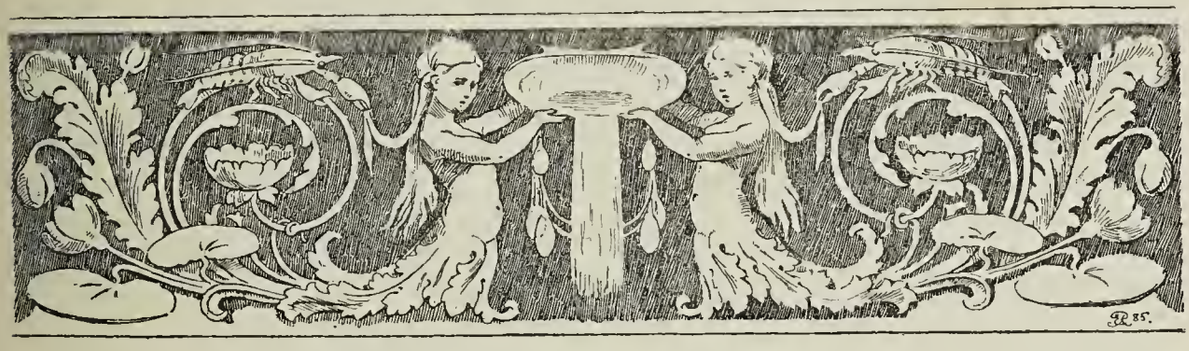


Fig. 46. Fra Badeværelset i Ejendommen Niels Juelsgade Nr. 10.
(Malermester C. Weber).

Af de — ikke overvættes mange — skjønne og stilfulde Loftsdekorationer i *private Bygninger* fra vore Dage kunne vi ligeledes kun omtale ganske enkelte. Et af de største og skjønneste Arbejder af den Art er uden Tvivl Plafonderne i afdøde Etatsraad *Heymans* Ejendom i Niels Juelsgade. I Husets første Stokværk er Loftet i et ét Fags Værelse til Gaden orneret med en større Medaillon med flyvende Genier osv., i Midten af Plafonden, og med to mindre Medailloner paa Siderne af den større; denne Dekoration skriver sig allerede fra en tidligere Ejer, Grosserer Sten Møllers Tid, og er udført af Malermester *Weber*. I Bygningens andet Stokværk har særlig *Soveværelset* en særdeles skjøn Plafond: liggende, sovende, sejlende, spillende Genier osv. Ogsaa denne Dekoration skyldes Weber og er hovedsagelig udført af en nu afdød Malersvend ved Navn *Wörmer*, en Mand, som efter denne Prøve paa hans Talent at dømme, havde fortjent at drive det til andet og mere end Malersvend. Det nærliggende *Badeværelse* har simpelt rødstjernet Loft, der under en bred Frise, som paa Langsiderne bærer Festons og paa Kortsiderne sivbevoxede Flod- eller Søbredder med Storke, Ænder osv. Paa Væggene Siv, Dunhammer o. lign. Vandplanter. Ogsaa denne Dekoration skyldes Weber.

Snedkermester *Hansen*, der har gjort sig bekjendt ved storladne Byggeforetagender

i den nyeste Tid, har i en ham tilhørende stor Ejendom i Farimagsgade ladet udføre flere seværdige Loftsdekorationer. Disse ere gjorte af *Møllmann*, en af vore dygtigste og smagfuldeste Malermestre og Dekoratører.

En af de i vore Dage saa yderst faa Loftsdekorationer i Stukkatur, en nydelig lille Plafond i Rokoko, er udført af *Brinkopff* i Arkitekt *C. M. Rasmussens* Ejendom i Stormgade.

Man vil af det foregaaende have set, at det i det hele taget ikke staar saa overvættes glædeligt til her hjemme med Plafonddekorationer i vore Dage, om det end maa indrømmes, at saadanne, hvor de blive til under habile Kunstneres og dygtige Haandværkeres Hænder, i Regelen tilfredsstille rimelige Fordringer, og om det end i lige Maade maa indrømmes, at der i den seneste Tid meget øjensynlig gjør sig en Bestræbelse gjældende efter gjennemført stilfuldt og saa korrekt, som Omstændighederne tillade det, at imitere Rokokoen, den italienske Renaissance, de vatikanske Loggier og — til Dels endnu, mere tidligere, navnlig i Kunstnerboliger, som Freunds paa Materialgaarden — den pompejanske Stil. Man vil ligeledes have set, at Kunstnere og Haandværkere, som det i Dekorationsfaget sig hør og bør, arbejde jævnsides hinanden, Haand i Haand, i det mindste paa de store offentlige Nybygningers Plafonddekoration, og man vil have grebet sig selv i det Ønske, at slig Kooperation fra de offentliges Omraade maatte gjøre sig langt mere gjældende paa de private Byggeforetagenders, end Tilfældet er. Men man vil tillige have set, med hvor yderst ringe Midler man i det hele taget virker her hjemme, naar det drejer sig om Plafonddekorationer. Rød, blaa, gul, grøn Tatovering paa den hvide Gibsflade udgiver sig for Dekoration; vore Tipoldefædre for halvandet hundrede Aar siden, skjønt de levede midt i den ilde udskregne Dekadence, vilde have trukket paa Skuldrene af slige Loftsprydelser og ikke admiteret dem, selv om de havde havt Gibslofter, hvad de ikke havde, i det mindste ikke som almindelig Regel. Og hvad er der saa mere? I Ny og og Næ, i offentlige Bygninger af første Rang, som — exempelvis — Nationaltheatret og Industriforeningsbygningen, Stukkaturarbejde, hvoraf Enkeltheder af og til kan gaa ind under Kategorien Billedhuggerkunst, men hvor Malerkunsten som saadan endnu holder sig for langt tilbage. Og nu for de private Bygningers Vedkommende? Selv hos rige Mænd, hos Mænd, der ikke savne Interesse for Kunsten, Maleri og evig og altid Maleri, sjælden Oliemaleri, mest Maleri paa Kalken, i Limfarve, undertiden, det maa indrømmes, virkelige smaa Kunstværker, i Almindelighed dog tarveligt Haandværksarbejde, sjældent, altfor sjældent en Mesters Pensel, ofte, altfor ofte Godtkjøbsarbejde, smagløst Gods, Stolpestrygersmøreri.

Vore Forfædre for halvandet eller to hundrede Aar siden levede jo midt i Paryktiden, de sidste i Barokstilens Dage, de første i den begyndende Rokokos; deres Kunst og Kunstindustri, *in casu* Plafonddekoration, har ikke ladet sig selv uden Vidnesbyrd, lige saa lidt her som i fremmede Lande, og Rokokoen er jo i vore Dage levet op igjen, — Touren kommer ogsaa nok til Barokken, — og er bleven, snart sagt, et af vor Tids Kjæledæggebørn, i Dekorationsfaget i det mindste. Vore Forfædre byggede ogsaa, skjønt rigtignok ikke saa meget som vi, endnu langt mindre saa højt til Vejrs, som vi, sikkert nok mindst lige saa solidt, som vi; de byggede ganske vist ikke Theatre eller Industriforeningsbygninger eller Banker eller Sparekasser eller Forlystelsesanstalter — eller Cellefængsler —, men des flere kongelige Slotte byggede de, — Frederiksborg, Fredensborg, Eremitagen, Sophieberg, Frydenlund, Hørsholm, Amalieborg osv. osv., thi man var grumme loyal i hine det absolute og fra Guds Naade stammende Monarkis gyldne Dage, — des flere Adelsresidenser byggede de, og Kjøbmandspaladser, thi Borgerstandens højeste Tinder, de rige Kjøbmænd, hvis Fartøjer flakkede om paa alle Have, begyndte ogsaa at ville være med, de nøjedes ikke mere med at lade Lofterne i deres Stuer dynnike (glatgibse), Folk som Bankkommissær *Soelberg*, Raadmand *Schupp*, Apotheker *Becker*, *Abraham Lehn*,

Familien *Pelt*, Hofagent *Fabritius*, Raadmand *Burmester* o. a. havde Raad til at betale lige saa dyre Plafonds som de adelige Herrer, — om det saa var de den Gang saa yderst stedmoderlig behandlede og ved alle Lejligheder oversete Kunstnere og Haandværkere, tillod de sig at eje Hytter og Huse, i Regelen ikke bedre end Hytter, i Kongens Kjøbenhavn og at udstyre disse deres Boliger med Plafonddekorationer. De slap billig til dem, thi de gjorde dem selv.

Det store menige Folk boede den Gang, som langt senere, under sine Bjælke- eller Bræddelofter. Fattigfolk var den Gang, som nu, lykkelig ved at have Tag og Loft over Hovedet og spurgte lidet, om saadant Loft var dekoreret eller ej.

Men i Slottene, i de offentlige Bygninger, i Hofmændenes og Adelsmændenes og »de Højlærdes« og Præsternes Huse, i de store Kjøbmandsgaarde, i de velhavende Bedsteborgeres og i de mest fremragende og ikke aldeles tiggefærdige Kunstneres Boliger fandtes der Plafonddekorationer, — forholdsvis langt hyppigere og langt sumptuøsere end i vore Dage. Vi ville omtale enkelte af disse vore Forfædres Plafonddekorationer, som ere bevarede til vore Dage, — enkelte, sige vi, thi Pladsen tillader os lige saa lidt at omtale *alle* de fra forrige Aarhundrede levnede Loftsprydelser, som den har tilladt os at omtale, endog blot nævne, alle dem, der i vore Dage ere udførte og kunde være Omtale værd.

Først dog her et Par Ord i Almindelighed om vore Forfædres Plafonddekoration. Medens vi, i vore Dage, kun undtagelsesvis anvender *egentligt Oliemaleri* til Loftsprydelse, var det omtrent *Regel* i forrige Aarhundredes tre første Fjerdedele; medens vi kun sjældent — i alt Fald sjældnere — anvende *plastisk Ornering* og endda kun saa godt som under Form af Voluter, Blomsterslyngninger, Frugtfestons, Attributer o. l., spillede den plastiske Udsmykning af Plafonden en særdeles fremtrædende Rolle i forrige Aarhundrede og faldt derhos, langt mere end Tilfældet er nu, ind under Kategorien *Billedhuggerkunst*. Hvad var Grunden hertil? Og hvorfor fremtræder vor Tids plastiske Plafondudsmykning saa sjældent som Billedhugger*kunst*?

Fordi Kunst og Haandværk nu har sondret sig fuldstændig fra hinanden, — om de end koopererende række hinanden Haanden og ventelig ville gjøre det i endnu højere Grad i de kommende Dage; — for halvandet eller to hundrede Aar siden var dette derimod ikke Tilfældet for Skulpturens Vedkommende. Medens der sondredes bestemt mellem »Maleren« ɔ: den rent haandværksmæssige Maler, »Skildreren« og »Contrefeyeren«, Historiemaleren og Portrætmaleren, — egentlige Dekorationsmalere existerede saa godt som ikke den Gang, — smeltede Statuarius, Reliefbilledhuggeren, Ornamentsbilledhuggeren i det den Gang kun sjældent anvendte Marmor, i Bremersten, i gullandsk Sten, i Bly, i Egetræ, Stenhuggeren, Stukkatøren som Regel sammen i en og samme Person. De mest fremtrædende af hine Tiders nu forglemte Billedhuggere — *Sturmberg*, *Ehbisch*, *Gercken*, *Brenno*, *Heimbrodt*, fremtræde derfor i deres Gjerning og i de faa Dokumenter, hvori de omtales, ikke alene som »Billdhauer«, men som »Stein- und Bildhauer«, slet og ret »Steinhauer«[1], »Bildschnitzer«, Stuccateurs, »Gipsarbeiter« osv.

1. Jeg minder her om, at endnu hundrede Aar efter Sturmbergs, Ehbischs og Gerckens Dage gjorde *H. E. Freund* — Milepæle! — I Anledning af ovennævnte nu forglemte Kunstnere kan jeg ikke tilbageholde den Bemærkning, at det vilde være ønskeligt, om de danske Kunsthistorikere, — de ere jo desværre kun saare faa, — vilde hellige de endnu saa godt som i fuldstændig ægyptisk Mørke hvilende Kunst- og Kunstnerforhold *her hjemme* i det 17de og 18de Aarhundrede en Del af deres Opmærksomhed, hvad der ganske vist fordrer en ikke ringe historisk Sporsans, — som jo ikke enhver er i Besiddelse af, — og ikke kan ske uden møjsommelige og uendelige Arkivstudier; men siden Weinwichs og Sandvigs Dage har, med Undtagelse af Weilbach, saa godt som ingen af dem ransaget dette Felt, og det har man nok Ret til at undres noget over. (Red. maa her henlede Opmærksomheden paa Dr. *Meiers* egen fortjenstfulde Virksomhed i denne Retning og skal særlig fremhæve hans dygtige og indholdsrige Skrifter om Wiedewelt, 1877, og om Fredensborg, 1880).

Der fandtes dog ogsaa Gibsarbejdere af Profession og Stukkatører i vor Tids Forstand, de saakaldte »*Kalkschneiders*«.

I vore Dage repræsenterer Billedhuggeren *Kunsten*, Billedskjæreren og Stukkatøren *Kunstindustrien;* man henvender sig til de to sidste, hvis Assistance forholdsvis er billig, og hvis Frembringelser, til Dels, ad rent mekanisk Vej, med Lethed og uden stor Depense kunne reproduceres, — ikke til Billedhuggeren, hvis Kunst og Arbeide er forholdsvis dyrt at erhverve; — i fordums Dage havde man, naar det da *gjaldt* noget, der var Omtale værd, kun Billedhuggeren, Kunstneren at henvende sig til. Han var ganske vist tillige Stenhugger, Billedskjærer, Stukkatør, men dog først og fremmest Billedhugger, som saadan fremtræder han selvstændig skabende, original, afvexlende, gjørende alt med sin egen Haand, indførende den menneskelige Skikkelse i sine Kompositioner, alt dette langt mere end Tilfældet er eller kan være i vore Dage, hvor, som allerede bemærket, Plafondernes plastiske Dekoration hovedsagelig bestaar af en temmelig begrænset Kategori af Stukornamenteringer, der saa godt som bestandig reproduceres ad ren mekanisk Vej.

En Stukkatør skal gjøre en Gesims, han modellerer en Stump af denne og afstøber denne Stump saa ofte, det behøves. Han skal gjøre Loftsrosetter, han modellerer en, tager Form over denne ene og støber i denne Form saa mange, der ønskes. Han skal gjøre Festons, Voluter, Atlanter, Karyatider, Guirlander af Blade, Blomster, Frugter, han modellerer, — eller man modellerer for ham, — kun saa meget af alt dette, som er uundgaaeligt nødvendigt, og saa reproduceres det modellerede i det uendelige ved simpel Afstøbning. Dette er en baade nem og billig Fremgansgmaade, men, det nytter ikke at skjule det, — endnu mindre at nægte det, — selv den skjønneste Plafonddekoration kommer herved til at lide af en vis Ensformighed, en vis Mangel paa Originalitet, ikke i det hele, men i de det hele dannende Enkeltheder, gjør Indtryk af stækkede Vinger og svigtende aandelig Potens, naar dens Ornamenter saaledes uophørlig reproducere det samme eller de samme Motiver, hvorhen man end vender Øjet.

For halvandet eller to hundrede Aar siden var Fremgangsmaaden ganske anderledes. Stukkatøren — altsaa Billedhuggeren — afstøbte lidet eller intet, han modellerede som Regel alt i den vaade Kalkstuk med sin egen Haand. Stukken blev i en grødagtig Konsistens lagt paa Plafonden i et Lag af passende Tykkelse; naar den efter nogle Dages Forløb var indtørret til en seig plastisk Masse, modelleredes alt: Figurer, »Kinders«, pluskjævede Genier, Gudinder og Nymfer paa sengedyneagtige Skyer, Frugter, Blomsterslyngninger, Akanthusblade, Navneciffre, Kroner osv. med Haanden; siden, naar det saaledes modellerede var yderligere tørret, blev det eftergaaet med et Jernredskab. Paa denne Maade ere Arbejder blevne til, som, hvad man end vil sige om deres *kunstneriske* Værd, bære Vidne om en næsten utrolig Taalmod og manuel Færdighed, som visse Dele af Plafonden i Riddersalen paa Rosenborg (Ehbisch), Havesalsplafonden paa Fredensborg (Brenno), flere Arbejder af Sturmberg paa samme Slot og anden Steds osv.

Selvfølgelig arbejdede hine Mænd efter forud lagt omhyggelig udarbejdet Plan og Tegning, men da de som Regel ikke reproducerede ved Afstøbning, havde de heller ingen Grund til bestandig at reproducere deres egne Undfangelser og Ideer i Enkeltheder; i deres Arbejder hersker der derfor bestandig Afvexling, bestandig optræder der nye Motiver, alt stereotypt er banlyst, al kjedelig Ensformighed undgaaet.

En anden Ting er, at disse Arbejder fra et *rent kunstnerisk Synspunkt* ofte lade meget tilbage at ønske, stundom endog lide af store Fejl, som Forsyndelser mod Perspektiven, og at Kompositionen undertiden kan være meget naiv.

Samtidig med de ovenfor nævnte Billedhuggere Sturmberg, Ehbisch, Gercken, Brenno, Heimbrodt og, som det synes, under deres Overledelse, arbejdede i første Halvdel af forrige Aarhundrede en stor Mængde indforskrevne eller indvandrede udenlandske

Stukkatører, mest Italienere, som *Andreoli*, *Auzoni*, *Pozzi*, *Aprili*, *Quadri*, *Carbonetti*, *Truchon*, *Biener*, *Schwabe*, *Scheidinger*, *Stoy*, *Unverzagt*, — denne sidste dog af en i Kjøbenhavn bosat tysk Familie, — og af senere, fra Midten af forrige Aarhundrede, *Gujoni*, *Fossati* o. a. Skjønt alle disse Mænd vistnok i fremmede Lande havde nydt kunstnerisk Uddannelse, skjønt de prætenderede at være og ogsaa gjaldt og gik for Kunstnere, for en stor Del ogsaa optraadte selvstændig virkende som Billedhuggere, og under alle Omstændigheder stode de egentlige Billedhuggere langt nærmere, end Tilfældet er med vor Tids Kunstgibsere og Stukkatører, — vilde man dog maaske i vore Dage gjøre Vanskeligheder ved at anerkjende dem som saadanne.

Medens Stukkatørerne eller Billedhuggerne havde travlt med »Gibsarbejdet«, som det hed, vare *Skildrerne* ligeledes i fuld Virksomhed. Den Tids Plafonddekoration paa Slottene, i Adelens og de Riges Boliger bestod nemlig, som sagt, af Stuk- eller Gibsarbejde og et af dette omfattet *Loftsmaleri i Olie*. Dette Maleri var ofte af en uhyre Størrelse, undertiden over en halv Snes Alen langt og af en tilsvarende Brede, mest sexkantet eller ottekantet eller rektangulært med afskaarne Hjørner, mere eller mindre udbuet og indbuet, som Smagen fordrede det i hine Tider, hvor man ikke kunde taale den rette Linie, baade paa Langsider og Kortsider. Sujettet var som Regel mythologisk-allegorisk, — Mythologi kunde man lige til Husbehov, og Allegorien blomstrede det meste af forrige Aarhundrede igjennem med ustyrlig Frodighed, — og Mythologi og Allegori blev benyttet saa servilt, at det ofte blev burlesk, til at forherlige Enevoldsherren og de Store og Rige, som sysselsatte Kunstneren: Landsfaderens Tapperhed, Styrke, Retfærd, Visdom, Omsorg for Videnskaben, for Kunsten, for Handel og Skibsfart og Fabriksvirksomhed, ja hans Skjønhed (Frederik IV, Christian VI skjønne!), — Grevernes og Baronernes Magt og Vælde, Rigdom og Fornemhed og »Dydzirethed«, de rige Handelsherrers gyldne Dynger og mange Skibe og vidtudbredte Virksomhed og vidt sig strækkende Interesser, — alt dette straalede alle Vegne ned fra Plafondmalerier og Stukkaturlofter i fad og fersk Allegorisering. Den Tid var hyperloyal, og Monarken og de Store ventede og forlangte, at Kunst og Kunstindustri skulde være lige saa hyperloyal og dybunderdanig som alt andet. Skildrere, »Contrefeyere«, Billedhuggere, Stukkatører levede af Hoffet og de Store, lode de det mangle paa skyldig Underdanighed, fik de intet at bestille. For Resten, naar Rimsmede og Poeter paa Prent for ramme Alvor sammenlignede f. Ex. Kristian VI med det højeste Væsen, skulde saa Skildreren tage i Betænkning at tillægge Monarken Jupiters eller Apollos Attributer, Dronningen Junos eller Minervas?

Det er ikke Stedet her til at anstille Betragtninger over disse Plafondmaleriers *kunstneriske Værd;* denne kan mange Gange være ringe nok; hvad det kommer an paa, er deres Betydning som *Dekorationsmiddel*, og fra dette Synspunkt betragtet kan det ikke nægtes, at disse store Malerier, fra hvilke alle Himlens og Jordens Guder og Gudinder og Nymfer og Genier og Fabelverdenens Helte og Halvguder fornemt skue ned fra deres Omgivelse af rige og kostbare Stukkaturer, vare og endnu den Dag i Dag ere af betydelig Virkning. I Aarhundredets første Halvdel var det navnlig Sønderjyden *Krock* og Franskmanden *Coffre*, to Hurtigmalere uden Lige, men ikke uhabile Kunstnere, som udførte slige kolossale Plafondmalerier i stort Antal: paa alle Slotte, Frederiksborg, Fredensborg, Hørsholm osv., i alle større offentlige hans Majestæt tilhørende Bygninger, i alle den høje Adels rigt udstyrede Vaaninger fandtes der saadanne i Hobetal og ere for en stor Del endnu bevarede, og de højere staaende Embedsmænd, de Store »af Negotien«, som man den Gang sagde, de rigeste Borgeres Huse stode heller ikke tilbage i saa Henseende: prangede de ikke med Plafondmalerier af Krock eller Coffre, saa var der andre Skildrere til end Krock og Coffre, og saa bleve saadanne satte i Arbejde. Det var navnlig efter den store Brand 1728, da de tre Fjerdedele af Byen rejste sig af Gruset i en ny og

skjønnere Skikkelse, at Plafonddekorationer bleve temmelig almindelige i velhavende Borgeres Huse.

Var Maleriet færdigt fra Skildrerens Haand, blev det opsat paa Plafonden i en som Regel temmelig smal Gibsramme, ligeledes, selvfølgelig, sexkantet eller ottekantet eller rektangulær med afskaarne Hjørner og indsvejfet og udbuet baade paa Langsider og Kortsider ganske ligesom selve Billedet, og uden om samme Gibsramme var eller blev da den saakaldte *Kvadratur* — af *cadre*, Ramme, — anbragt. Oprindelig betød Kvadraturen Rammen om Billedet alene, derefter *malede* arkitektoniske Ornamenter paa Loftsfladen uden om Maleriet, og endelig forstod man ved Kvadraturen dels selve hin det store Loftsbillede omsluttende *Ramme*, dels de denne omgivende og akkompagnerende *Billedhuggerarbejder eller Stukdekorationer* paa Plafonden. Disse strakte sig gjerne over det meste af den i øvrigt ikke store Del af Loftsfladen, som ikke udfyldtes af Maleriet; i Plafondens Hjørner, ofte ogsaa midt paa dens Sidelinier, tronede Engle med rige Blomsterkranse og tunge Frugtfestons, eller Genier holdende Kroner eller Vaabenskjolde eller Navnechiffre eller Attributer af forskjellig Art, — alt selvfølgelig saa allegorisk som muligt, — under Plafonden fuldendte saa endelig en bred Gesims eller Frise, ligeledes rigt orneret, Billedhuggerens Værk.

Vi ville noget udførligere skildre en af disse Plafonddekorationer, hvis Tilblivelse i store Træk vi nys have omtalt, nemlig den, der findes i *Indenrigsministeriets store Sal*. Den er forsynet med Aarstallet 1720, ventelig det Aar, da det rige Forgylderarbejde paa Stukken var fuldført og Maleriet opsat paa Plafonden, — thi selve Billedhuggerarbejdet er gjort, i alt Fald til Hælvten betalt, i 1719. Som det desværre var Regel i hine Dage, har Billedhuggeren undladt at sætte sit Navn paa sit Værk. Det vides imidlertid desuagtet, at dette livfulde og for sin Tid yderst karakteristiske Stykke Billedhuggerarbejde er gjort af *Johan Christoph Sturmberg*, som vistnok, trods sine store Fejl og Mangler, maa anses for den Tids dygtigste Billedhugger her hjemme.

Maleriet i Plafonden er af *Krock* (død 1738) og er en Allegori, naturligvis, en Allegori paa Guds Forsyn. I en gammel Bog (Danske Magasin III) skildres det saaledes: Guds Forsyn, som regerer alle Ting ved Dyd og det gode. Det er afbildet ved et majestætisk Fruentimmer siddende paa en Globus med et kongeligt Spir udi Haanden og har sit Øjemærke til Evigheden, som oven over hende er forestillet ved en hvidklædt Genie med Vinger, havende en Ring — (en Ring har, ligesom Evigheden, hverken Begyndelse eller Ende) — udi den ene Haand. Under disse sidde de fornemste Dyder: Haabet, Troen, Kjærlighed, Gudsfrygt, og saadanne flere, hvis Øjemærke er til Guds Forsyn og Evigheden. Neden ved Enden fremstilles Tiden, som har et Barn og stikker det udi Struben (ɔ: putter det i sin Strube, fortærer det)[1], betydende, at ligesom alle Ting formedelst af Tiden fremkommet, saa fortæres endelig og igjen alle Ting af Tiden.

Maleriet er ikke mindre end tolv Alen langt og otte Alen bredt; den indre Ring af Rammen forgyldt, paa hver af Rammens to store og sex mindre Sider et forgyldt Ornament med stiliserede Blomster. Hele Rummet mellem Ramme og Gesims er opfyldt af Stukværk. I de to diagonalt modsatte Hjørner — malet, derfor moderne, thi oprindelig har det naturligvis været gjort i Stuk, — Kong Frederik IV's kronede Navnechiffer over en sammenbunden Palme- og Lavrbærgren (Allegori paa Fredens Lyksalighed og Monarkens Hæder i Almindelighed, — senere specialiseres den, —), i Salens to andre diagonalt

1. Da man imidlertid paa Foden af Maleriet ser Parcerne, af hvilke den uafvendelige Atropos ses at overklippe Livstraaden, er det uden Tvivl rimeligere at antage, at Krock har tænkt sig hin Barneskikkelse ikke *fortæret*, men *født* af Tiden. Under alle Omstændigheder er Allegorien saa sær, at den næsten er burlesk.

modsatte Hjørner Dronning Lovises Navnetræk med en lignende Dekoration som den nys skildrede; over Frederik IV's to Navneskjolde Harnisk omhængt med Guldkjæde, med vedhængende Brystbillede af Monarken, aaben Hjælm med Hjælmfugl, paa Siderne Trofæer af Vaaben, Fasces (Haandhævelse af Retfærdighed), Faner, Hellebarder, Herkuleskølle (Styrke) med forgyldte Knuder, osv., men alt dette varierende i Enkelthederne, saa at de to korresponderende Dekorationer ere alt andet end ens, — hvad de vilde være, hvis de vare gjorte i vore Dage. Oven over Dronningens to Navneskjolde Harnisk og aaben Hjælm, men ingen Vaaben, derimod Faner med Frederik IV's Navnetræk, Pilekogger (Elskværdighed), Fasces omvundne med Blade (Mildhed og Forbøn), musikalske Instrumenter og Jagtbøsse, alt ligeledes varierende betydeligt i Enkelthederne (s. Fig. 47).

Midt for Rammens Langsider det norske og det danske Rigsvaaben mellem siddende Genier med Blomsterkoste i Hænderne og iførte lette Klædebon, der harmonisk hænge lidt ned over Gesimsens øverste Rand. Ud for Rammens afskaarne Hjørner antike Borde med forgyldte Festons, paa disse Skrivetøj, der spotte alle Perspektivens Regler, brændende Lys med gylden Flamme, Voxstabel, Nøgler etc. (Allegori paa Kongens travle Kancelli- og Kabinetsvirksomhed).

Hele det øvrige Rum er fyldt med flyvende Genier, der hidføre alskens Rigdomme. En udtømmer af sit Klædebon i en Vase Medailler og Brystbilleder af Kongen (Monarkens Naadegaver og kongelige Anerkjendelse), en anden bringer under sin Arm et Stykke Tømmer og paa sin Skulder en Kurv med kostelige Klæderuller og forgyldt Sax, neden under Caduceus, Overflødighedshorn, af hvilket Guldet strømmer, Pengekiste,

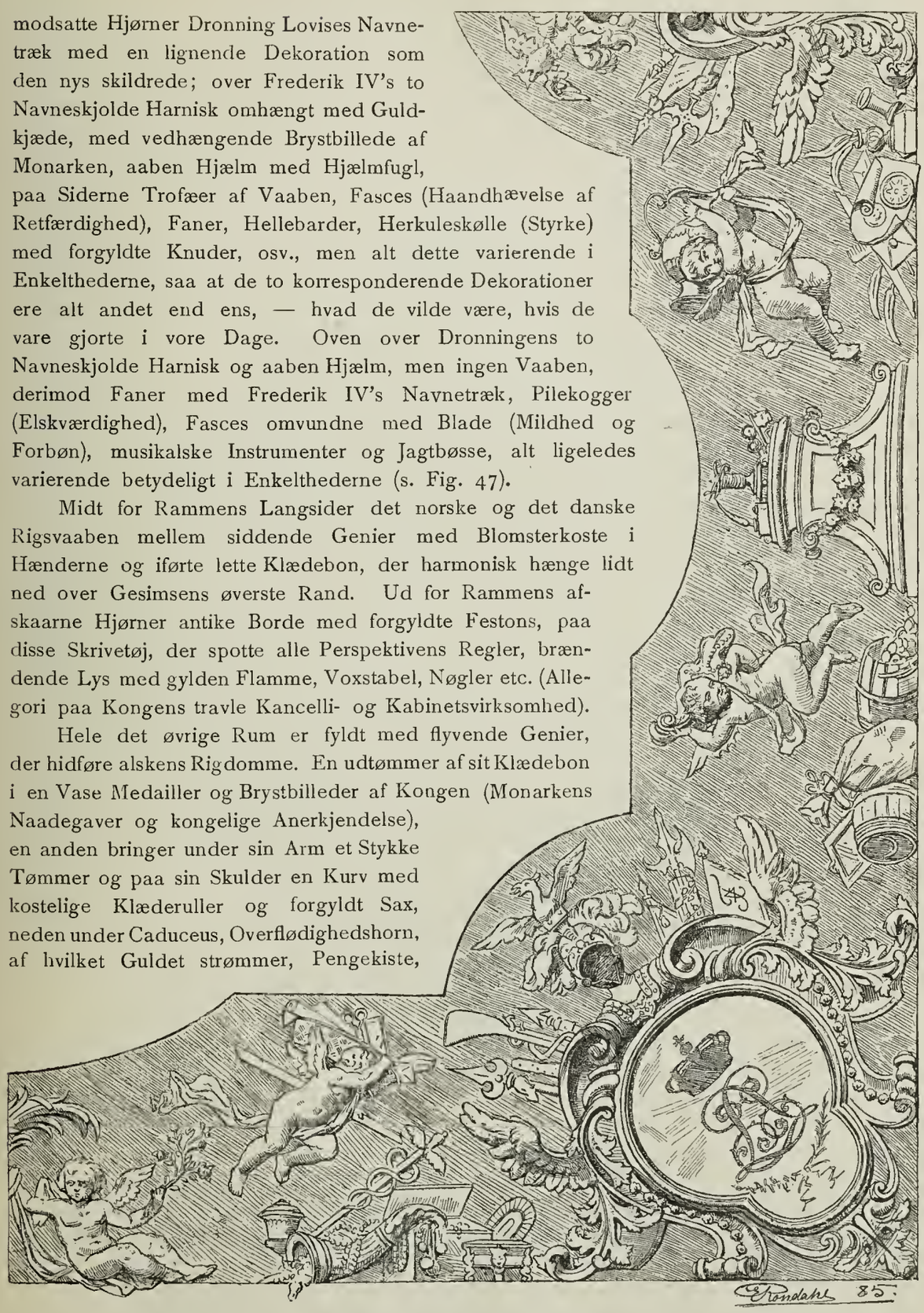


Fig. 47. 1ra Loftet i Indenrigsministeriets Sal, af J. C. Sturmberg, † 1722.

halv aaben, men hel fyldt, osv. (Allegori paa den under Monarkens vise Styrelse blomstrende Handel osv.). En tredie Genius bærer paa Skulderen en Concha fuld af gyldne Perler, underneden ses revnede Pengetønder og Pengesække (Søfart), en fjerde bringer paa sin Skulder en kostelig Vase, underneden Bøger, Skrivetøj, Dokumenter med Ruller, Breve osv. (Kongens Omsorg for Videnskabsmænd og Forfattere, over hvilke der dog, karakteristisk nok, ikke udstrømmer nogen Guldregn), — en fjerde Genius hæver en gylden Kjæde med vedhængende Portrætmedaillon af Monarken højt over sit Hoved, underneden alskens Kostbarheder, Kassette fuld af Kongens Brystbilleder (Kongen belønner). En femte og en sjette Genius hidføre ligeledes alskens kostelige Sager og lade dem strømme ned til andre lignende, der hvile i Overflødighedshorn, Concha, Pengesække og gyldne Kurve (Finantsernes blomstrende Tilstand), og endelig udøser en syvende og sidste Genius gylden Velsignelse over et Dokument med det store Statssegl og tre Guldbuller, over Grundplanen af en Bygning (Kancelliet eller Palæet bag Børsen?) og endelig over en arkitektonisk Tegnemappe med Passer og Lineal samt over en aaben Bog med det foran berørte Aarstal 1720.

Som man ser, har Kunstneren ret givet sin Fantasi, sin Idérigdom og sin allerunderdanigste Loyalitet Tøjlen. Her er ikke Tale om nogen Reproduktion af det samme Motiv, den samme Idé, — uden af den ene Idé, ydmygt Knæfald for Tronen, — her er alt idel Afvexling, idelt Liv, intet monotont, intet stereotypt. Som bemærket, overholdes ikke Perspektivens Regler her, Relieffet som saadant er fladt, og en enkelt Genius, — som ses i Fig. 47, — er fremstillet i en ganske umulig Legemsdrejning, men ikke desto mindre er Effekten af den nys skildrede uendelige Række af ustandselig skiftende Scener og Motiver betydelig, Kompositionen kvik og livfuld, Modelleringen endnu respektabel, og den har i fordums Dage været langt skarpere, tydeligere og fuldkomnere end nu, thi til al Ulykke er dette Arbejde ikke alene i 1855 og 1874, som paa Plafonden findes antegnet, men ogsaa mange Gange før hine Aar bleven »renoveret«, det vil sige overkalket, overhvidtet, hvad Arbejdet selvfølgelig har lidt uforsvarligt under.

Af *Sturmberg* — der, i Forbigaaende sagt, af egentligt Billedhuggerarbejde bl. m. a. har gjort den kolossale Frontondekoration paa Kancellibygningen og Kristian V's og Dronning Charlotte Amalies pragtfulde Marmorsarkofager i Roskilde Domkirke — er ligeledes den lille, kun sex Alen lange og lige saa brede Stukdekoration paa Plafonden i *Finantsministeriets Kontor for Anvisningsvæsenet* (jfr. Fig. 48). Den er, ligesom den nys skildrede, gjort i 1719.

Plafondmaleriet, Herkules' Apotheose, er af *Krock*, 10 Figurer i naturlig Størrelse. Paa Skyerne om Olympens Tinder sidder Zeus, »og Minerva, — hedder det i Danske Mag. III, — fører Herkules an (ɔ: frem for Zeus) og har Udyderne under hendes Fødder. Paa hans højre Haand sidder en og prenter hans Dyder udi et Skjold, som Justitzen tilsiger (Justitia, Retfærdigheden dikterer), der er forestillet ved et Fruentimmer med det romerske Justitstegn hos sig. Paa den venstre Side sidder Freden med en Oliegren i Haanden og haver Hjælm og Skjold paa,« etc. Indskrift paa Billedet: *hac itur ad astra* ɔ: dette er Vejen til Udødelighed og evig Navnkundighed; i et Hjørne af Maleriet Zodiakalkredsen.

Billedet er elliptisk, Kvadraturen ligesaa, men rektangulært fremspringende for Enderne af Ellipsens store og lille Axe. Fra de *retlinede* Partier af Rammen nedhænge Baand, der dele sig til begge Sider og bære den ene Ende af Festons, hvis anden Ende holdes af nydelige smaa Satyrer, og som derhos fra Midten udsende en sig tvedelende Dekoration, hvis Ende som Voluter slynge sig om den ydre Ramme. Fra Rammens *buede* Partier hænge Baand med stiliserede Blomsterklaser ned over nys nævnte Satyrers Hænder. Enderne af disse Satyrers Klædebon ere anvendte som Voluter om den ydre Ramme. I de tre Hjørner uden for denne sidste ses Dekorationer af Blomster og Frugtklaser, baandagtige Prydelser med Blomster og stiliserede Akanthusblade. Det fjerde Hjørnes Dekoration

mangler, eller forefindes ikke mere, da Værelset nu ikke mere er firekantet paa Grund af Ovnpladsen.

Hvad *Sturmberg*, Mesteren for dette og for det foran skildrede Værk, angaar, da døde han i Armod i Slutningen af 1722. Hans Kunstbroder *Ehbisch* hensov, ligeledes i stor Armod, den 6. Maj 1748, over 80 Aar gammel.

Fig 48. Hjørnemotiv fra Loftet i Finantsministeriets Anvisningskontor, af J. C. Sturmberg, 1719.

Ehbisch var kongelig Hofbilledhugger, — en velklingende Titel, som intet betød uden lidt Arbejde i Ny og Næ og en lurvet aarlig Løn fra Hoffet, — og var allerede i de første Aar af forrige Aarhundrede virksom paa Rosenborg, hvor bl. a. den yderst pragtfulde Plafond i Riddersalen, — Malerierne ere af Krock, — er gjort af ham og hans Svende, noget ogsaa — som Grupper af Soldater og Matroser, de fire Verdensdele — af foran nævnte Biener, Schwabe og Scheidinger.

Vi hidsætte her en Afbildning (Fig. 49) af et af Ehbisch udført Parti af denne Plafond-

dekoration. Det ses over *Indgangsdøren til Riddersalen* og er udført i 1706—1707. Om det end ikke kan nægtes, at Genierne, der med en Egekrans krone den liggende Løve, og ligeledes denne, ikke ere tilfredsstillende i kunstnerisk Forstand, ej heller at Barokmasken øverst paa Dekorationen er alt andet end tiltalende, — kan man dog ikke andet end beundre den fine og smagfulde og stilfulde og dog baade dristige og utvungne Komposition af Bladornamenterne, og man vil, naar man tager Arbejdet nærmere i Øjesyn, forbavses over det Vidunder af Taalmod og den tekniske Færdighed, den gamle Mester har lagt for Dagen i dette Værk.

Ehbisch har bl. a. gjort Ritmester Levetzaus pragfulde Gravmæle i Tjele Kirke, saa og det interessante gamle Alter og Prædikestolen i vor Trinitatis Kirke.

Nogle af de skjønneste Plafonddekorationer fra Begyndelsen af forrige Aarhundrede findes paa *Fredensborg Slot*. Loftsmalerierne ere af Krock, den plastiske Udsmykning af Brenno og Sturmberg. *Brenno* var uden Tvivl den dygtigste og kyndigste af de i hine Tider her ind myldrende udenlandske Kunstnere. Han har i 1727 gjort Epitafiet over

Fig. 49. Stukparti over Indgangsdøren til Riddersalen paa Rosenborg.
Af Ehbisch, 1706—1707

Stifsbefalingsmand Frederik Gedde i Odenses St. Hans Kirke; han havde ligeledes gjort det overvættes pragtfulde og overvættes kostbare Stukkaturarbejde i Riddersalen paa det i 1794 afbrændte Kristiansborg Slot, lignende Arbejder paa Klausholm, paa Frederiksberg, paa Hørsholm, o. m. a., og blev overhovedet meget sysselsat ved Arbejde fra Hove og af adskillige Stormænd. Brenno døde i Kjøbenhavn 1745. Paa Fredensborg Slot har han bl. a. udført alt det plastiske i Havesalen, hvis Plafond som Helhed betragtet vistnok er en af de rigeste og skjønneste, der er levnet os fra hine Dage.

Maleriet er af Krock, den største og den hurtigste af alle Hurtigmalere, der som saadan langt distancerer *Luca fa presto* (Giordano), 22 Figurer i naturlig Størrelse, »Jupiter, den øverste af de poetiske Guder«, omgiven af andre Udødelige, Freden beder for Danmark og Norge. Af Brennos rige og pragtfulde Dekoration — i hin Tids Stil, naturligvis — om dette Maleri afbilde vi i Fig. 53 et Hjøremotiv: Kvindehoved i Muslingskal, videre det gratiøse Motiv over Døren ud til Haven (Fig. 51): vingede Genier bære Frederik IV's kronede og palmekransede Navnechiffer, vistnok en af de nydeligste Ting, den ældre Rokoko har efterladt os, — endelig et Fragment fra et af Hjørnerne nærmest Loftsbilledet (Fig. 50).

Den foran staaende Skildring af et Par af de betydeligste og skjønneste Plafonddekorationer fra forrige Aarhundrede maa, efter hvad der forud er sagt i Almindelighed til Karakteristik af saadanne Loftsprydelser og om deres Tilbliven, være tilstrækkelig for Læseren til at have kunnet danne sig et klart og anskueligt Billede af disse Dekorationers Fysiognomi i vore Oldefædres og Tipoldefædres Fædres Dage og til at sammenligne det *meget*, man den Gang gjorde, med det *lidet*, man nu gjør. Vi ville derfor indskrænke os til kun at nævne eller flygtig berøre endnu et Par af disse gamle Plafonddekorationer; *dem alle* kunne vi-lige saa lidt hverken skildre eller blot nævne, som vi have kunnet skildre eller nævne alle lignende Loftsudsmykninger fra vore egne Dage.

I Palæerne paa *Amalieborg* udførtes der — midt i forrige Aarhundrede — slige Plafonddekorationer i Rokoko af forskjellige Kunstnere, navnlig af den ældre Professor *Stanley*, Sturmbergs Elev, og af Billedhuggeren *Gierach*, — der bl. a. har gjort Modellerne til Billedhuggerarbejdet paa Frederiks Hospital. En Del af disse Stukkaturarbejder ere i de seneste Aar med Dygtighed blevne restaurerede af *Hammelef*.

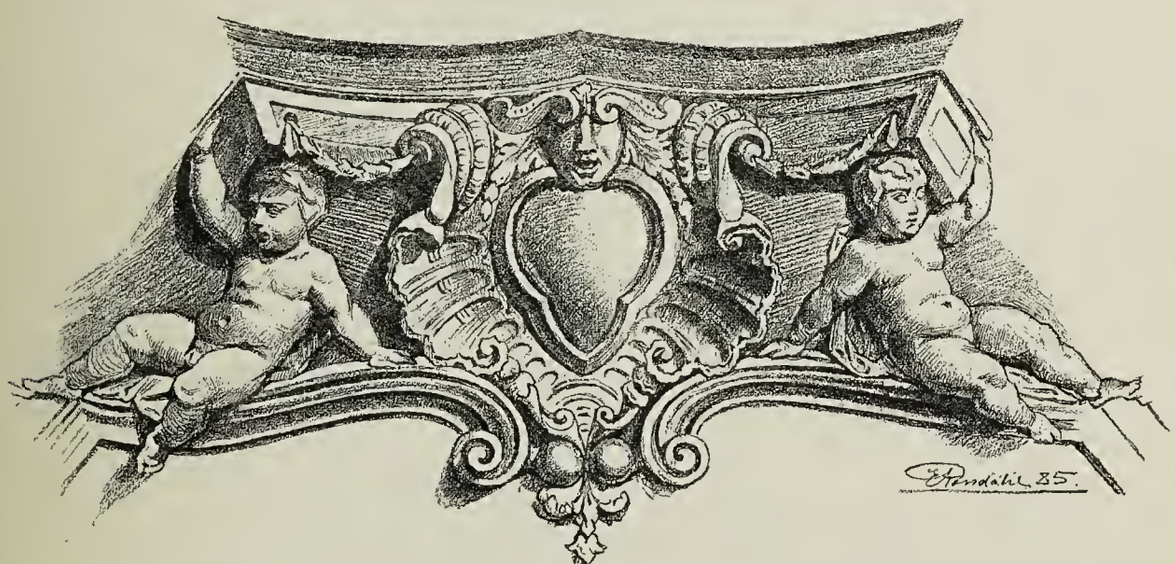


Fig 50. Hjørnefragment (Stuk) fra Havesalsloftet paa Fredensborg.
Af Brenno, † 1745.

Det saakaldte *Holsteinske Palæ*, — for at vi skulle forlade Virakskyerne om Tronens Fod og at stige ned til Undersaatterne, — hvis andet Stokværk er opført i 1756, har i sin Tid (Slutningen af det 17de Aarhundrede) tilhørt Hofmarskal Lützow, derpaa Gehejmeraad Eickstedt, Konferensraad Weyse og endelig kom det i Familien Holsteins Eje. I samme Ejendom havde i 1780 Videnskabernes Selskab Lokale. I denne Gaard findes der et Par seværdige Plafonds (i Landbygningernes Brandforsikrings Expeditionskontorer): den ene fra c. 1760, den anden en Snes Aar yngre. Plafond*malerier* findes der her ikke mere nogle af; noget over Midten af Aarhundredet bleve disse Malerier sjældnere og sjældnere og ophørte tilsidst ganske. I samme Gaard findes der et dybt og smalt ét Fags Værelse, vistnok i fordums Tid et Spilleværelse, tiltalende og smagfuldt tarveligt dekoreret: fladtrykt tøndehvælvet Loft, stor pragtfuld Stukkrans i Midten af dette, to skjønne Rosetter, én paa hver Side af denne. Enhver som helst anden Dekoration end just denne, vilde i dette dybe og smalle Rum være fuldstændig umulig. Da Arbejdet

derhos, som det synes, aldrig har været »restaureret«, fremtræde Enkelthederne af det med al ønskelig Skarphed og Tydelighed.

Seværdige Plafonddekorationer fra forrige Aarhundrede findes bl. a. Steder endvidere i »Tordenskjolds Gaard« paa Kristianshavn, i »Karl v. Manders Gaard« paa Østergade osv. Fra en, dog betydelig senere Tid findes smagfuldt ornerede Stukplafonds i adskillige gamle Kjøbmandshuse i Strandgade, bag Børsen o. a. Steder.

En højst kuriøs Loftsdekoration fra c. 1730 fandtes til i afvigte Efteraar 1885 i den mere end to hundrede Aar gamle Ejendom Nr. 46 i Overgade o. Vandet, der indtil for

Fig. 51. Stukmotiv fra Havesalsloftet paa Fredensborg.
Af Brenno.

kort Tid siden tilhørte Drejerlavets Oldermand, Hr. Carl E. Clausen. I en Stue til Gaden bestod Loftet af Bjælkeværk og var fra Ende til anden prydet med 36 Malerier, hvert omtrent en Kvadratalen stort, mythologiske Scener, malede i Olie paa tynde Trætavler og indsatte mellem Loftsbjælkerne. Disse Malerier, som fra et kunstnerisk Synspunkt vare uden Betydning, men som Dekoration af en ikke ringe og højst original Virkning, vare gjorte i Holland og hjembragte til Danmark af en af Husets ældre Ejere, en Skibskapitajn. Da den gamle Bygning for faa Maaneder siden solgtes, lod den nye Ejer Bjælkeloftet i hin Stue og alle de 36 gamle og ved deres Alder interessante Malerier nedtage og —

afløse af et ordinært fladt Gibsloft. De nedtagne Malerier bleve dog heldigvis ikke tilintetgjorte, men solgtes til Grosserer Peter Hering for en Ubetydelighed. Det er ikke urimeligt at antage, at mangen en Skibsførers og mangen en Kjøbmands Hus for halvandet eller to hundrede Aar siden, da Danmark paa alle Omraader stod i forholdsvis langt betydeligere Rapport til Holland end nu omstunder, kan have havt Loftsprydelser som den omtalte, eller lignende.

Det er muligt, at der endnu hist og her kan existere nogle faa borgerlige Plafonddekorationer fra forrige Aarhundrede, — exempelvis findes en saadan i en Ejendom i Farvergaden, — men mange kan det ikke være. Ildebrandene i 1728, 1795 og 1807 have ryddet altfor grundig op i det gamle Kjøbenhavn, til at ret meget fra hine Tider kan være levnet, og hvad Flammerne mulig have skaanet, have Menneskene ødelagt ved Nedbrydning, Ombygning, Modernisering, vandalsk Behandling og Mangel paa Interesse for slige gamle Sager fra Fædrenes Dage.

Henad forrige Aarhundredes Slutning, da Tiderne bleve trangere og knappere, og da der ingen flere Slotte og offentlige — næppe nok heller private — Bygninger af Betydning opførtes her hjemme, bleve tidligere Dages kostbare Plafonddekorationer sjældnere og sjældnere; hvor de stod, lod man dem staa, men man lod faa eller ingen nye gjøre. Først var det det store Loftsmaleri, som man maatte nægte sig. Krock og Coffre vare døde og borte, *Fabris* (død 1761) og *Mandelberg* (død 1786) malede ogsaa Plafonds, men faa vare de, som lod saadanne udføre, og færre blev de bestandig. Tilsidst forsvandt det oliemalede Plafondbillede fuldstændig, og kun Stukkaturprydelserne levede endnu en stakket Stund. De gamle Stukkaturmestere vare rigtignok forlængst borte og de foran nævnte talrige Italienere og andre Udlændinge med dem, og Invasionen af fremmede Kunstnere var ogsaa endelig hørt op, efter at de unge danske Kunstnere med Wiedewelt i Spidsen havde sat de Fremmede i Akademiet paa Døren, — men de nye Akademikere og de gamle ærværdige Rester, der endnu hensadde i Akademiet fra fordums Dage, som Sturmbergs foran nævnte Elev Simon Stanley (død 1761) gjorde endnu af og til Plafondstukkaturer og lignende Dekorationer, Wiedewelt anordnede saaledes Orneringen og Dekoreringen af Etatsraad Rybergs pragtfulde Ejendom i Store Kongensgade (1773), og den gamle Stanley, der, forunderligt nok, var en velstaaende Mand og ejede en skjøn Gaard paa Kristianshavn (Løweners nuværende Ejendom), havde der indrettet en rummelig Sal, hvis Plafond af hans egen kunstfærdige Haand paa det rigeligste var prydet med nu desværre sporløst forsvundne Stukkaturarbejder.

Saaledes havde ogsaa fordum Krocks Ejendom i Ny Vestergade, Sturmbergs lille bitte Hus paa Hallandsaas (paa den Plads, hvor nu Bodeckers Ejendom staar), Gerckens Bolig i Store Kongensgade og Ehbischs fattige — i 1728 nedbrændte — Hytte i Aabenraa været prydede med Stukornamenter eller Plafondbilleder fra Ejernes eller deres Venners og Kunstbrødres Haand.

Endelig, i Slutningen af Aarhundredet, da Studiet af Oldtiden var begyndt at leve op igjen, og en egen akademisk Stil — smaabitte Hoveder, favnelange Kroppe, halvfavnelange Lemmer osv. — var kommen til Live her hjemme, var det ganske forbi med Barokkens og Rokokoens livfulde, afvexlende og kostbare Plafonddekoration. Man dekorerede nok endnu, noget, men ogsaa Stukkaturarbejdet havde man nu næsten ganske renonceret paa og i Stedet for tidligere Dages store Oliebillede i Plafonden saa man nu Fresker eller Limfarvebilleder i den akademiske Stil. Som Exempel paa disse de sidste af forrige Aarhundredes Plafonddekorationer ville vi nævne Loftsbillederne i *Hofstolemager Hansens* Ejendom paa Kongens Nytorv. De skrive sig fra de allersidste Aar af forrige Aarhundrede; Mesterens Navn har jeg ikke kunnet opdage, men nogen hel ringe Maler har han ikke været. I fem større eller mindre Rum ses her Loftsmalerier: først *Amor og Psyche* omgivne

af en cirkelrund Blomsterkrans i firekantet Ramme, saa *Natten*, stjernebesat Himmel, derom rund Blomsterkrans, Genier i de fire Hjørner, dernæst *Herkules og Hebe* i rund Medaillon, saa *Ariadne paa Pantheren* i en langstrakt Ottekant, meget stærkt beskadiget, endelig *Aurora, med Helios*, paa Kvadriga, fulgt af Horaerne, oval Ramme, fire runde Medailloner med mythologiske Figurer, Overflødighedshorn osv. Alle disse Malerier ere mere eller mindre stærkt beskadigede og trænge højlig til at frelses fra Undergang ved en kyndig Haands Restauration. De ere særdeles karakteristiske og interessante som Specimina paa Plafonddekorationen her hjemme paa Grændsen af det attende og nittende Aarhundrede.

Her burde egentlig denne Afhandling sluttes, men da Tidsskriftet maaske vanskelig oftere kommer til at beskjæftige sig med Nutidens og svundne Tiders Plafondudsmykning, vil jeg tilføje et Par Ord om to saadanne Dekorationer, som ere ældre end noget, af hvad jeg i foregaaende Linier har omtalt.

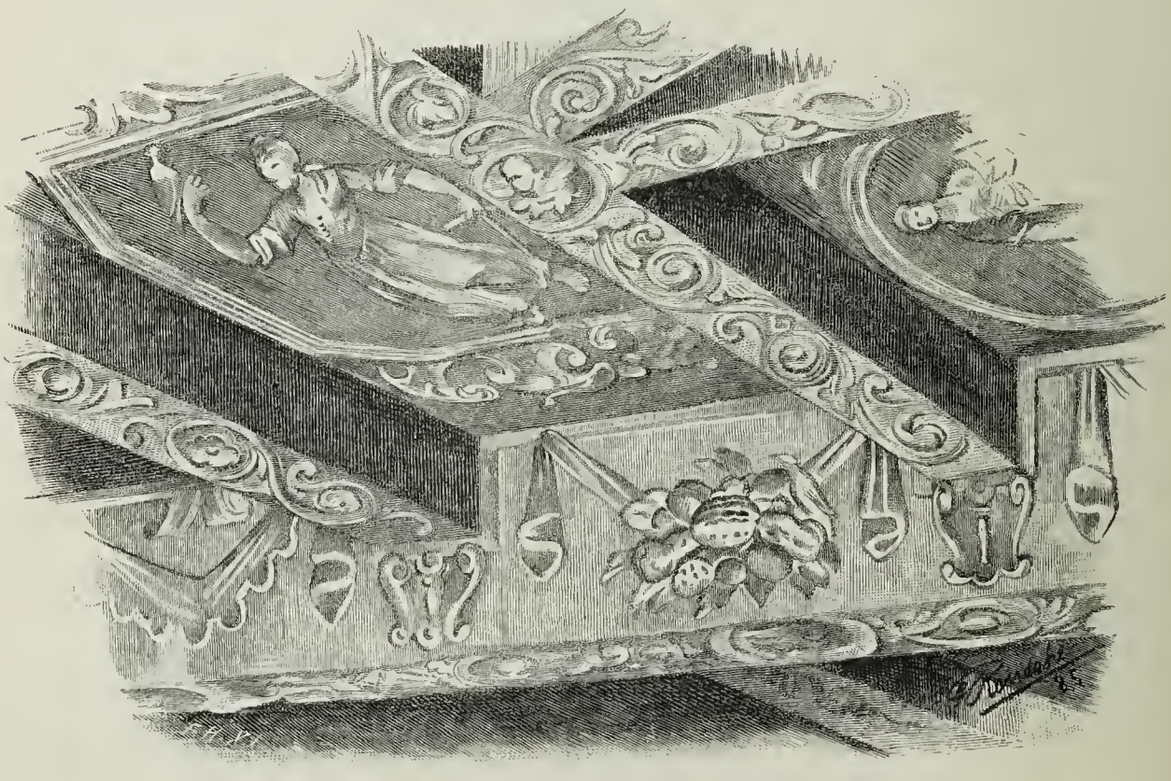


Fig. 52. Fra Loftet i Politistationen paa Kristianshavns Torv.

I det *store kgl. Bibliotheks* saakaldte *Kontor* er der en meget smuk og meget gammel Plafond, fra 1670 [1], Barokstil, temmelig lille, rektangulær, i Midten ottekantet tom Gibsramme omgivet af svære Frugtfestons med fire siddende Ørne, paa Siden mod Vinduet to svævende og i Krumhorn stødende Engle med Frederik III's Navnechiffer i kronet og orneret Ramme, korresponderende med dem to andre Engle med Dronning Sofie Amalies Chiffer. I Plafondens fire Hjørner vingede Englehoveder, Resten af Rummet fyldt med skjønne Bladslyngninger med Blomst og Frugt. Dette Arbejde er uden Tvivl identisk med den Plafond, som — hvad Justitsraad Chr. Bruun har oplyst — efter Tegning af *Thomas*

1. Hele Loftet er godt gjengivet i et Litografi i *Det store kgl. Bibl.'s Stiftelse* af *Chr. Bruun*, Kbhvn., 1873.

Walgenstein blev udført af »Kalksniderne« *Zakarias Steffen* og *Andreas Hansen Hesse* i Bibliotheksbygningen paa det angivne Tidspunkt.

En endnu ældre Loftsdekoration (Fig. 52) findes i en gammel Bygning paa *Kristianshavns Torv*, hvis Stueetage benyttes til *Politistation*. Denne Ejendom tilhørte i Begyndelsen af forrige Aarhundrede den rige Bryggerfamilie Haagen; dens Historie kan ulykkeligvis ikke forfølges længere tilbage end til 1714, saasom alle ældre den vedrørende Dokumenter ere gaaede til Grunde i Byens Brand 1728, men den stammer fra Kristian IV's Tid og er uden al Tvivl en af de allerældste Bygninger paa Kristianshavn og i Kjøbenhavn. I to Værelser i Stueetagen, — de have begge et uhyre massivt Bjælkeloft, — ere Bjælkerne bedækkede med plumpe Festons, Frugter og forskjellige Ornamenter i Gibs, i Mellemrummene mellem Bjælkerne hele Figurer i Relief, henved tre Fjerdedel af naturlig Størrelse, med Kvadratur og Ornamenter udenom, i det forreste Værelse: de fire Evangelister, Petrus — med en stor Nøgle, ved hvilken hænger to mindre (!) — Paulus (med Sværd), Andreas (med Kors) og Jakobus (med Hyrdestav og Bog); under Plafonden en henved to Alen bred Frise med Relieffremstillinger af gammeltestamentlige Scener: Skabelsen, Evas Skabelse, Syndefaldet, Udjagelsen af Eden, Abel, Abrahams Offer, Jakobs Himmelstige og, tilsidst, Jesus med Jordkuglen, i oval Ramme. I det indre Værelse samme Anordning, mellem Bjælkerne: Tro, Haab, Kjærlighed, Styrke osv., paa Frisen Bebudelsen, Jesu Fødsel, Daab, Korsfæstelse, Opstandelse (tilbedende Disciple, af den til Himlen farende Frelser ses kun Fødderne). Relieffigurernes Udførelse er ikke rent ilde, men Kompositionen bærer ved sin Naivitet (Træer, Huse osv. meget barnlige) Vidnesbyrd om Arbejdets høje Alder. Den ene af de foran nævnte allegoriske Skikkelser, Troen, har Mesteren iklædt sin Samtids Kvindedragt, omtrent den samme Dragt som Kristian IV's Dronning er iført paa de bekjendte Billeder af hende, og dermed er for saa vidt denne Loftsdekorations Alder — og med den hele Bygningens Alder — given: begge stamme omtrent fra Kristian IV's Tid. Dette ved sin Alder interessante og seværdige Billedhuggerværk er meget forfaldent, sort, tilrøget og plettet, det er utallige Gange »restaureret«, det vil sige overhvidtet eller overkalket; det fortjente nok en blidere Skjæbne: at nedtages og opbevares under mere passende Omgivelser, end det nu kan glæde sig ved. Jeg henleder herved rige og kunstelskende Mæcenaters Opmærksomhed paa dette ældgamle Værk.

Fig. 53 Fra Havesalen paa Fredensborg.

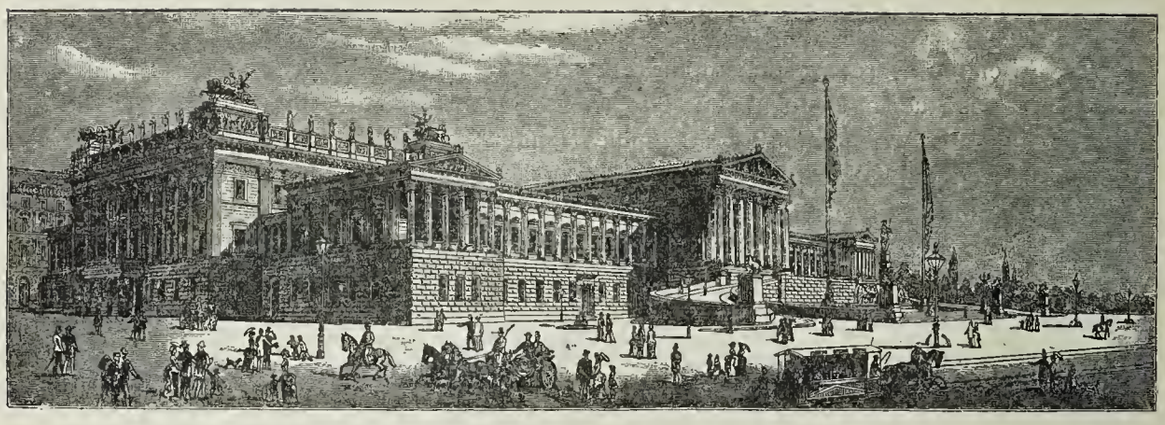


Fig. 54. Den nye Parlamentsbygning i Wien (Theoph. Hansen).

Friherre Theophilus Hansen.

Af **A. R. Gjellerup.**

Fig. 55. Ildbuk; tegnet af Theoph. Hansen, udf. af D. Hollenbach (Wien).

Den 13de Juli 1883 fyldte *Theophilus Hansen* 70 Aar, og Dagen bragte ham ærefulde Vidnesbyrd om den store Anseelse, han nyder i Wien, den By, han særlig har været knyttet til og har viet sine bedste Kræfter. Saavel Akademi som Universitet, Kunstfæller og Venner bragte ham Lykønskninger og Udmærkelser, og Akademiets Statuter bleve endog suspenderede for hans Skyld. Efter disse er nemlig det fyldte 70 Aar Grændsen for dets Professorers Virksomhed, men Hansen blev anmodet om endnu i ét Aar at vedblive sin Lærervirksomhed dér, et vægtigt Bevis paa, ikke alene hvor høit han er skattet, men ogsaa paa, at han endnu stod arbeidsdygtig og frisk som i tidligere Aar. Østerrigs Hovedstad feirede i ham en af Skaberne af det nye Wien. — Ogsaa heri Landet blev Kunstnerens Jubilæum feiret, da han senere kom hertil. Vor berømte Landsmand var her omgivet af danske Kunstnere og Kunstvenner,

der vel i flere Retninger stode ham fjernere end hans Venner i Wien, men begge Steder samledes man i oprigtig Hyldest af den store Kunstner.

Theophilus Hansen er Bygmester; Wien og Athen vise hans Værker. Men under Begrebet Bygmester hører jo ikke blot det, at skabe Bygningens ydre Linier, ogsaa den indre Udstyrelse og Dekoration er indbefattet i Begrebet, naar der skal komme Enhed i det Hele, og Hansen hører til de Kunstnere, som ikke lade selv den mindste Del

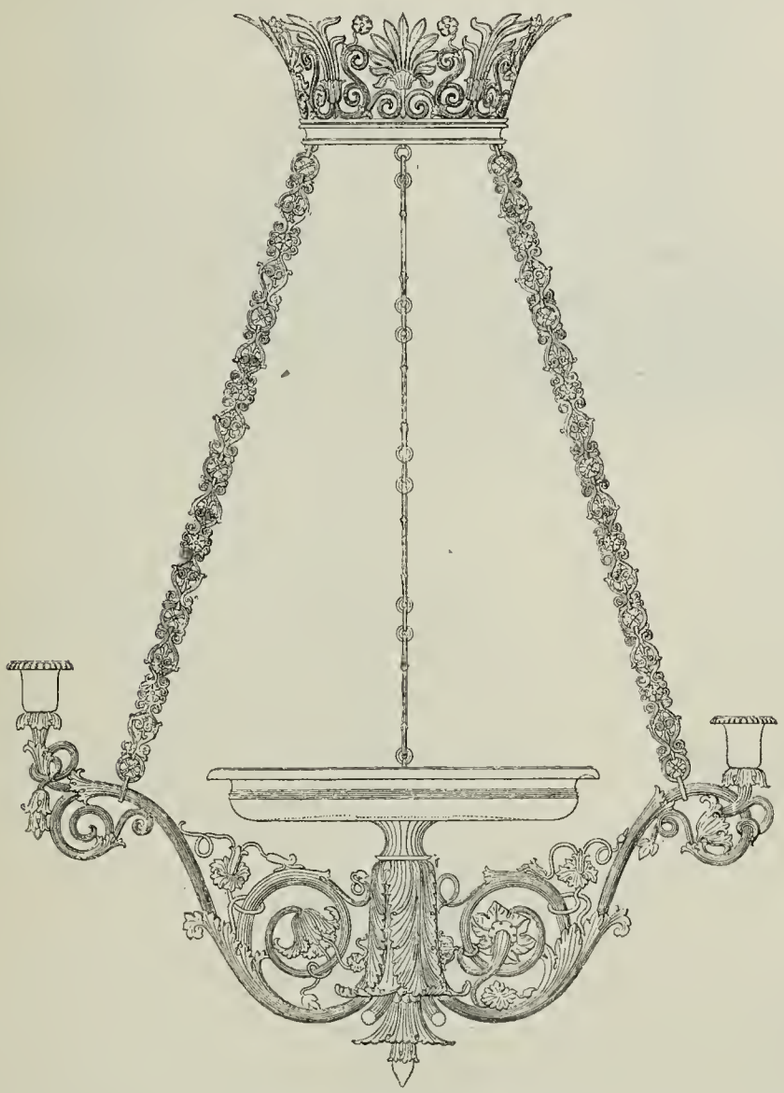


Fig. 56. Sexarmet Lysekrone (før 1838); efter Theophilus Hansens Tegning; udført af Hof-Gjørtler H. Dalhoff.

upaaagtet; derfor er det naturligt, at hans sprudlende Livlighed har ladet ham ligesom ryste Rækker af Tegninger til kunstindustrielle Gjenstande ud af Ærmet.

Den wienske Kunstindustri forstod udmærket at benytte sig af hans rige Ævner i denne Retning; rundtomkring i tyske Tidsskrifter, ligesom i *Carl Lützows* Bog om Udstillingen i Wien 1873, træffer man Afbildninger af kunstindustrielle Gjenstande efter *Theophilus Hansens* Tegninger, og i December f. A. var der i Industriforeningen udstillet over 50

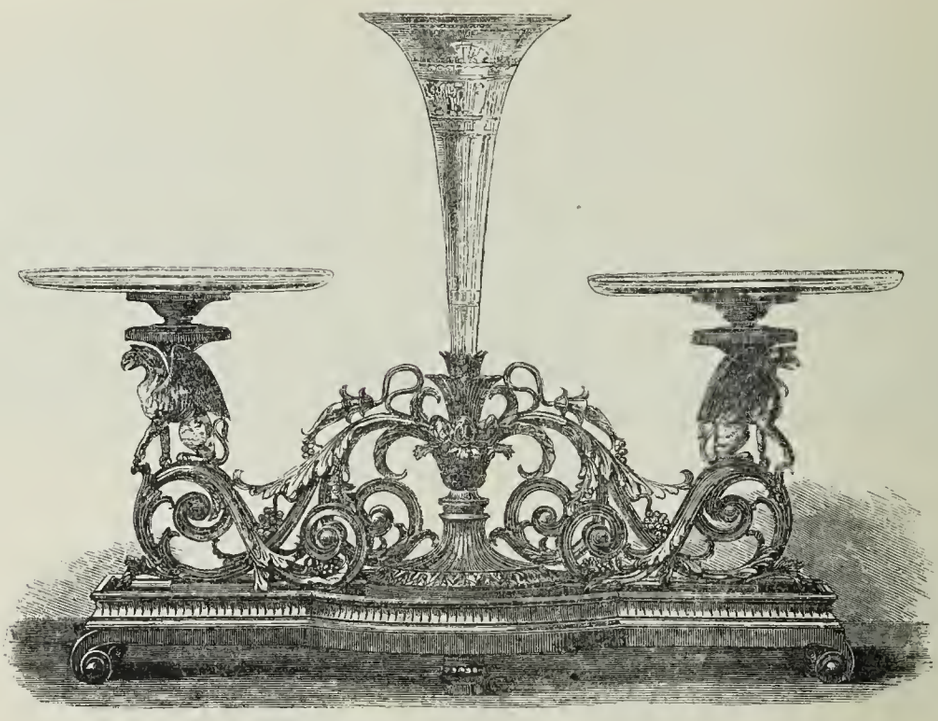


Fig. 57. Bordopsats, 1873 (Træ og Glas), komponeret af Theophilus Hansen; udført af Lobmeyr & Rudrich (Wien).

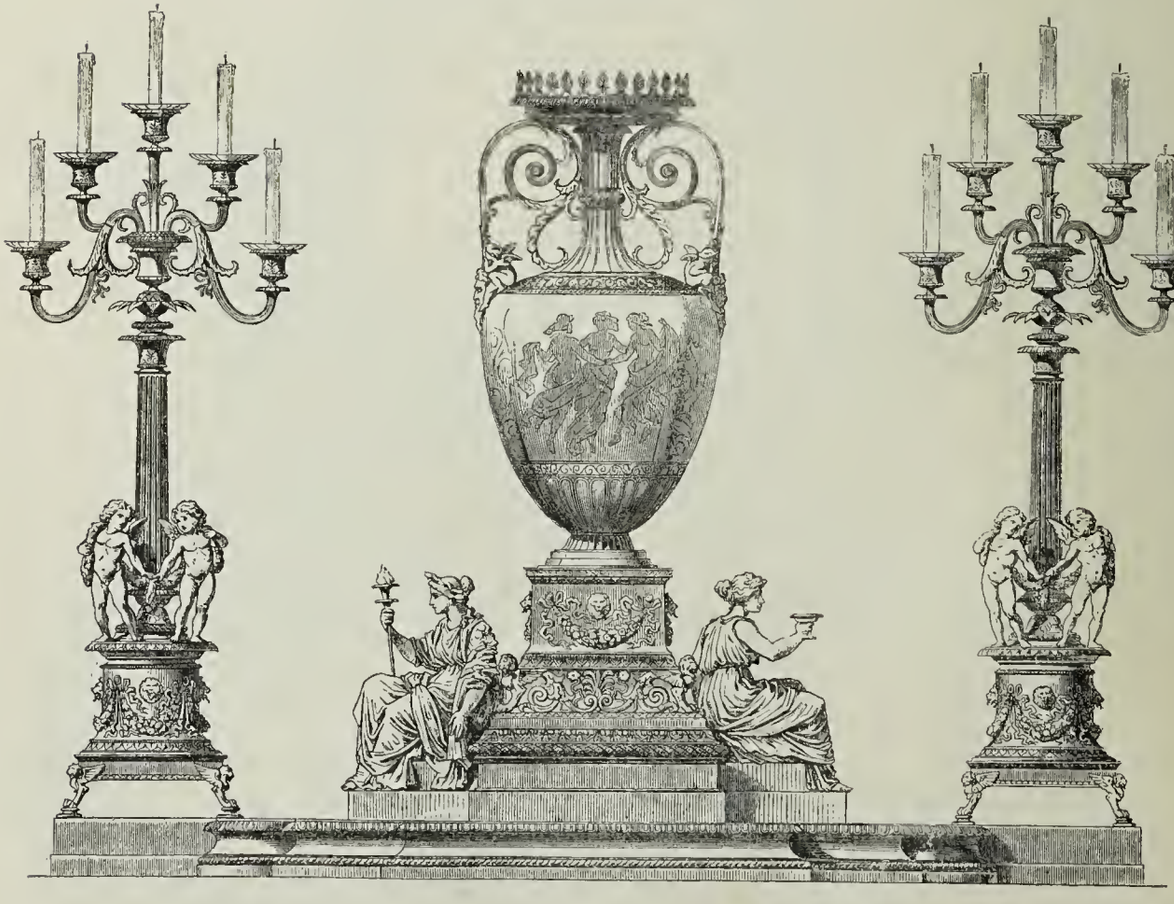


Fig. 58. Bordopsats, 1867 (Bronce og Glas), komponeret af Theoph. Hansen; udført af J. und L. Lobmeyr (Wien).

Fotografier af saadanne Gienstande, alle udførte af den wienske Broncefabrikant *D. Hollenbach*, et af Wiens fortjenstfulde kunstindustrielle Firmaer.

I Begyndelsen af Aaret 1838 reiste Hansen, med et Stipendium fra den Reiersenske Fond, til Berlin for der at studere Kunsthaandværket. Han stod nemlig vor daværende Industri nær; han havde, som Hetsch's *Fortegninger for danske Haandværkere* vise, leveret ikke faa Tegninger til Industrigjenstande, Temaskiner, Kaffekjedler, Lysekroner m. m. — ikke at forglemme den ofte omtalte Sørensenske Spinderok — og alle hans Tegninger bære Præget af den af *Hetsch*, som den ene saliggjørende, forfægtede klassiske Stil. Netop i denne Retning var der knyttet Forventninger til Hansen, og hans senere Virksomhed har vist, at disse fuldt ud gik i Opfyldelse.

Han har paa en vis Maade baaret Hetsch's Theorier ud i Verden, og saa godt som alle hans Værker vise tilbage til den klassiske Oldtid. Hvilken græsk Festivitas er der ikke udbredt over hans sidste Storværk, den ovenfor afbildede Parlamentsbygning i Wien

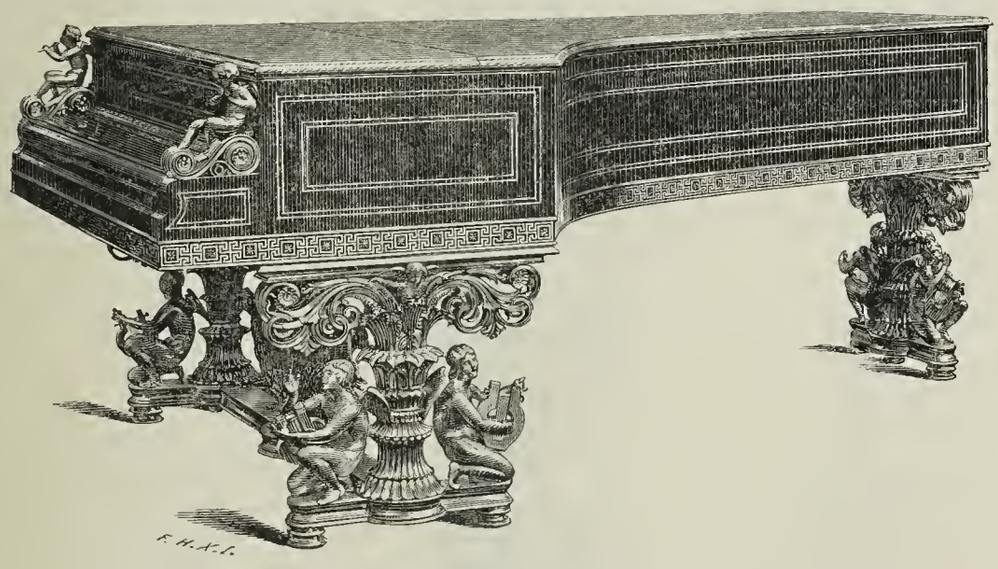


Fig. 59. Flygel med forgyldte Broncefødder efter Theoph. Hansens Tegning; Broncefødderne udført af D. Hollenbach (Wien).

(Fig. 54); det er antike Templer med Søilerækkerne, Tagafslutningerne, Statuerne, Trefødderne — samlede til én storslaaet græsk Tempelbygning.

Hansen staaer som et interessant Exempel paa, hvad en dyb Kjærlighed til en bestemt Stil, en fuldstændig Indleven i den, og en udholdende, aldrig svigtende Villie til at føre den igjennem kan udrette.

Er Hansen saaledes som Bygmester, er det naturligt, at han maa staa paa samme Maade i sine kunstindustrielle Frembringelser.

Paa den her, efter Hetsch's Fortegninger, afbildede Lysekrone (Fig. 56), der tilhører hans Ungdom, see vi saaledes den græske Palmet benyttet, og vi see saavel den som den græske Kunsts andre Dekorationsmotiver gjentage sig i hans seneste wienske Arbeider. Er der noget, der kunde berettige til at kalde Hansen en dansk Empirestils, selvfølgelig fuldtrustede Bannerfører i Nutiden, da er det, saavidt skjønnes, hans kunstindustrielle Virksomhed. Men det maa ikke overses, at han har kunnet øse og har øst, direkte og i fulde Drag, af den græske Kunsts storslaaede Mindesmærker, ti allerede fra 1839 blev han som

hjemme i Athen, hvor hans ældre Broder virkede som Arkitekt. Den græske Oldtid har direkte paavirket ham og holdt ham fjern fra Paris og Rom. — Hansen gjentager altid de græske Motiver og viger ikke tilbage af Frygt for derved at kunne virke trættende; ikke at tale om, at disse Motiver ofte synes spinkle og lidet indholdsrige; men hans Kjærlighed til den græske Kunst lader ham see Skjønheden i dem overalt, og det maa indrømmes, at han forstaaer at virke, ofte kun ved faa Liniers Skjønhed; der kan her henvises til den i Fig. 55 viste Ildbuk.

Hans Dristighed i at benytte Motiver viser sig i den Maade, hvorpaa han har gjort Anvendelse af Akantusblomsten fra Lysikrates Monumentet; den er stillet i forgyldt Bronce som Fod under et Flygel (Fig. 59), et saa moderne Møbel, som vel tænkeligt.

Der kan her ikke tilbageholdes det Spørgsmaal, om det er rigtigt at overføre de antike Former direkte paa moderne Gjenstande, og om en Tillempning efter moderne Forhold ikke vilde være at foretrække. Det var netop Renaissancens Storhed, at den forstod at benytte de antike Former paa en saadan Maade, at de bleve et naturligt Klædebon om Datidens Rørelser; det var ikke disse, der maatte gaa paa Akkord med den, men omvendt.

Fig. 60. Lampe; tegn. af Theoph. Hansen, udf. af D. Hollenbach (Wien).

Fig. 60 viser en smukt komponeret Petroleumslampe paa en antik Trefod; men end yderligere har Hansen forenet Nutiden med den græske Oldtid i Fig. 61. En Petroleumsbeholder er sat ovenpaa en antik Kandelaber; men hvor er man ikke ængstelig for, at den derved konstruerede Lampe skal vælte eller knække. Mesalliancen træder skarpt frem, og man føler Sandheden af *Julius Langes* Ord (ovfr. 1. Bind S. 16): »Man vil kunne lære meget af den antike Kandelaber, især i de skjønneste Exemplarer; men man vil ikke, som man dog har forsøgt, kunne akklimatisere Gjenstanden, der passer altfor lidt til, hvad vi maa kræve af en Lampe.« Enhver kunstnerisk Udvikling har en Grændse, som ikke harmonisk tør overskrides; men derfor kan der selvfølgelig være Øjeblikke, hvor det er fristende at lade Lunet raade og more sig over dets Frembringelser. En saadan er maaske denne Kandelaber-Lampe; hvem ved, om den ikke er gjort netop for at vise, hvad Resultatet bliver, naar Grændsen, som jo ikke haandgribelig kan afmærkes, men som dog i sit Væsen skiller to saa mægtige Magter som det Skjønne og det Uskjønne, ikke

lydigt følges. Den gamle Mester er ung nok til en saadan Spøg. — Enhver, der vil aflægge et Besøg i Hansens Tegnestue paa Kristiansborg Slot, vil kunne overbevise sig om, med hvilket ungdommeligt Mod han her arbeider paa sine Tegninger til Slottet, og med hvilket sprudlende Liv han viser dem frem for de Besøgende.

Er det sandt, at et Liv, hvori alt, hvad der er udrettet, følger efter hinanden som Perlerne i en Perlerække, hvori alt udvikler sig harmonisk, uden voldsomme Brydninger, er det lykkeligste, saa maa Hansens Liv have været lykkeligt.

Theophilus Hansen har paa sin lange og virksomme Kunstnerbane været sin Ungdoms Løfter tro og med sit Genies fulde Kraft arbeidet paa at naa dens Idealer, og det er, som om den græske Oldtids klassiske Guder til Tak have forlenet ham med evig Ungdom. Ja de have givet ham endnu en Gave: de have skjænket ham den Lykke, at han, ung og frisk endnu i sin Alderdom, har faaet Leilighed til at vise, hvor gjerne han vier sit Fædreland sine Kræfter. Friherre Hansen nærer et alvorligt Ønske om nu at kunne tjene det Land og den By, hvor hans Vugge stod, og derfor maa vi være ham taknemmelige.

Fig. 61.
Lampe; tegn. af Theoph. Hansen, udf. af D. Hollenbach (Wien).

Tessins Model til en dansk Kongeborg.

Af **F. R. Friis.**

Kong Christian V, der paa flere Maader søgte at forøge Hoffets og Hovedstadens Glans, havde ogsaa udset en Byggeplads til et nyt Residensslot, der bedre end det gamle Kjøbenhavns Slot kunde svare til Tidens Fordringer. Skjøndt Planen ikke kom til Udførelse, er der dog adskillige Omstændigheder ved den, som vistnok kunne fortjene at bringes i fornyet Erindring.

Omtrent hele det Areal, der nu begrænses af St. Annæ Plads, Bredgade, Fredericiagade og Ny Toldbodgade, blev efter Frederik III's Død udlagt til Have for Enkedronning Sofie Amalie, og her opførtes et lille Slot, der tjente som Enkebolig for hende indtil hendes Død 1685 og kaldtes Amalienborg eller egentlig Sofie Amalienborg. Men 1689 afbrændte det fuldstændigt tilligemed det derved byggede Operahus, og det tilbageværende Materiale anvendtes senere til Opførelsen af Garnisonskirken. Den store Have blev dog fremdeles vedligeholdt og forskjønnet, og her var det, at

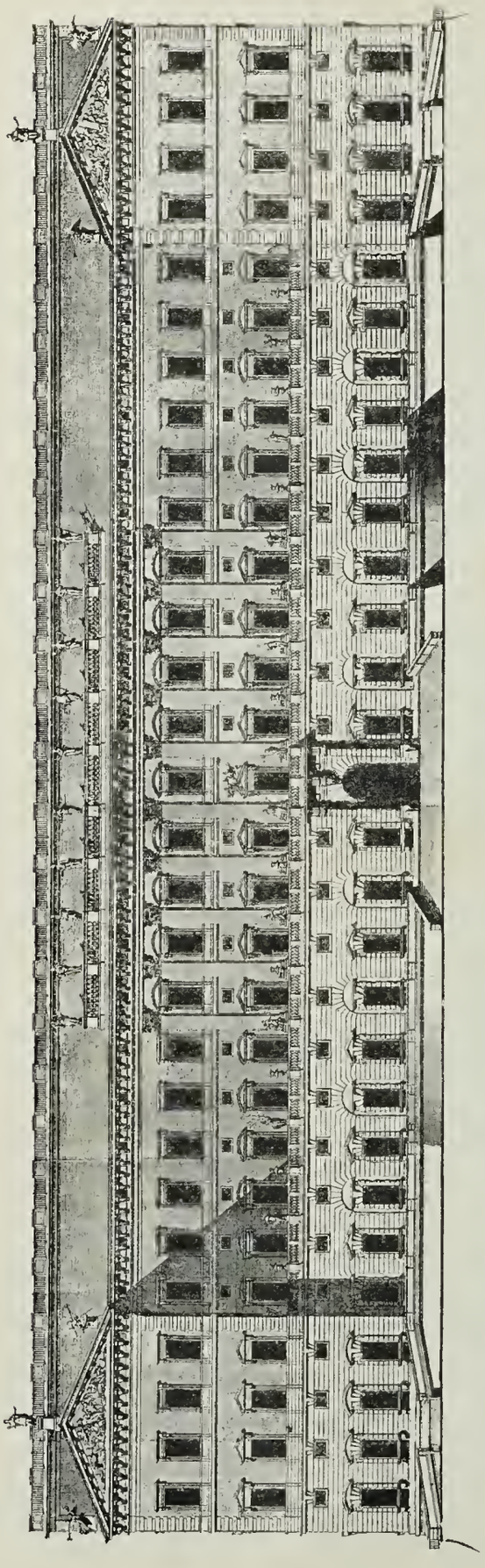


Fig. 62. N. Tessins Forslag til et Christiansborg Slot, hvor nu Amalienborg ligger.
Efter Kobberstikket i Antikvarisk-topografisk Arkiv.

Kong Christian V vilde lade bygge et nyt Slot, stort og prægtigt nok til at kunne udholde en Sammenligning med Residensslottene i andre Hovedstæder. Man begyndte altsaa at rydde og jevne Pladsen; men der var meget at gjøre, inden selve Byggearbejdet kunde begynde. Der skulde planeres og plantes, graves Kanaler og opføres Ringmure, Porte m. m. Den 30te Juli 1690 blev *Oluf Rømer* sat til at forestaa disse Arbejder, og det synes, at Kongen imidlertid har ladet udarbejde forskjellige Planer til et nyt Slot, men endelig forlangte han en ny af den berømte svenske Arkitekt *Nicodemus Tessin* den yngre, vistnok i Foraaret 1694.

Nicodemus Tessin den yngre (f. 1654, død 1728 som Greve, Hofmarskalk og Kansler ved Lunds Universitet) var i den Tid især beskjæftiget med Ombygningen af Stockholms Slot, der var et af hans betydeligste Arbejder og medtog adskillige Aar, baade før og efter Branden 1697. Han havde i Reglen nok at gjøre hjemme; men i Aaret 1694 blev det dog bestemt, at han skulde rejse til Kjøbenhavn for at tale med Kong Christian V om den paatænkte Slotsbygning. Et Pas for ham blev udstedt den 13de Maj, men nogle Dage tidligere skrev *Bolle Luxdorf*, dansk Envoyé extraordinaire i Stockholm, til Christian V, at Tessin først kunde rejse i Begyndelsen af Juni, bl. A. fordi han først skulde have et Udkast færdigt, som han vilde tage med sig, og at han ikke kunde blive længer borte end højst 4 Uger. Han maa være rejst omtrent ved den Tid, hvilket sees af Kong Christian V's egenhændige Dagbog for 1694. Kongen skriver nemlig under 16de Juni: »Presenterte den svenske Envoyé, Kongens

Kammerherre og Generalbygmester Tessin, som vi havde begjert at komme til os paa en Tidlang, for at høre hans Sentiment om vores Dessiner af et Slot at lade opbygge ved Amalienborg i Kjøbenhavn.« Den 5te Juli skriver Kongen igjen: »Rejste den svenske Kammerherre og Bygmester Tessin bort igjen og prometterte al Flid at gjøre, os at contentere udi sine Videnskaber om Bygninger.« Den 30te Juni blev der skrevet til Luxdorf om at takke Kong Carl, fordi han havde ladet Tessin rejse til Danmark, og at Kong Christian ønskede, at han atter maatte rejse herned, naar det behøvedes, for saavidt som hans Arbejder i Sverig tillod det. Kong Carl lod svare, at det havde været ham meget kjært at kunne opfylde Kong Christians Ønske, og at han med Glæde tillod, at Tessin rejste til Danmark, saa ofte det behøvedes.

Denne Tilladelse blev der vistnok ikke senere Brug for. Men Tessin udarbejdede Tegningerne og efter Datidens Skik lod han desuden forfærdige en Model af Bygningen (han skal forøvrigt ogsaa have leveret en Model til Alteret i Frelserskirken paa Christianshavn). I Maj 1696 fik han udbetalt den sidste Rest af Betalingen, der nok i Alt har beløbet sig til ca. 3000 Rdl, og et Aars Tid senere blev Modellen færdig; den blev taget i Øjesyn af den unge Kong Carl XII. Bygmester *Ernst* blev sendt til Stockholm for at hente den, og ved samme Lejlighed er rimeligvis ogsaa et Portræt af Tessin blevet sendt til Kjøbenhavn. Modellen blev opstillet i Nærheden af Byggepladsen og meget rosende omtalt, men uden at der blev gjort videre ved Byggearbejdet. Efter hvad der siges, antog man nemlig, at det vilde blive altfor kostbart, og det blev i al Fald bestemt opgivet, om ikke før saa ved Christian V's Død, og Modellen blev tilligemed et Par andre afgivet til Kunstkammeret. I Aaret 1740, da disse Modeller vare noget beskadigede, afgav Bygmester, Oberst *Häusser* en Erklæring om, at de fortjente at repareres og bevares, hvorefter der blev sluttet en Akkord med Hofsnedker *Schæffer*, som paatog sig at reparere dem for 60 Rdl. og derefter vedligeholde dem for en aarlig Betaling af 20 Rdl.; men 1755 sagde Schæffer sig af med denne Bestilling, hvorfor Kongen den 23de August s. A. resolverede: »Dasz die Modellen eingehen, und mithin die 20 Rdl. für die königl. Cassa ersparet werden können.« Denne Resolution er vistnok bleven udført, netop fordi den ikke kostede noget, skjøndt det var paa en Tid, da man ikke tog det saa nøje med kostbare Foretagender. Modellerne henstode dog endnu endel Aar paa Kunstkammeret, men nu ere de rimeligvis for længe siden ødelagte. — Det er derfor saa meget heldigere, at Tessin har ladet udføre et stort og smukt Kobberstik, som forestiller Hovedfaçaden af det paatænkte Slot. Exemplarer af dette Kobberstik findes i det kgl. Bibliothek (Müllers Saml.) og det oldn. Museums Arkiv. Under Façaden staaer: *Anterior et præcipua, Regiæ Hafniensi prout destinata sit, facies, Quam summus Regiorum Ædificiorum Hortorumque per Sveciam Præfectus, L. Baro N. Tessin ordinavit et delineavit.* — En tilføjet Maalestok viser, at Façaden (der paa Kobberet er 3 Fod lang og 1 Fod høj) skulde have havt en Længde af omtrent 240 Alen, og for en Sikkerheds Skyld er der desuden anbragt en Maalestok paa en rhinsk (eller nuværende dansk) Alen i virkelig Størrelse. Façaden er i temmelig ren italiensk Palæstil, uden synderlig Tilsætning af Rokoko, men bortset herfra har den i Hovedtrækkene nogen Lighed med det ældre Christiansborg Slots Hovedfaçade. Denne Lighed har givet Anledning til den urigtige Mening, at det gamle Kjøbenhavns Slot skulde have været ombygget efter Tessins Plan. Saaledes læser man i Weinwichs Kunstnerlexikon (S. 174), at det omtalte Kobber viser: »at der ej alene er, endog førend Kong Frederik IV's Død tænkt paa denne nye Slotsbygning, men at der endog er gjort mange Forandringer i samme under Opførelsen, ikke til dens Fordel, da denne Tegning udviser en ædlere Smag og Stil, end Opstalten in natura var.« Grev *Carl Gustav Tessin* skriver i en af sine utrykte Dagbøger: »Köpenhamns slott är ett tydligt bevis, huru ömma proportion och harmonien i architekturen äro för ögat. Modelet, som, under min sal. faders uppsigt förfärdigadt, står i kongl. konstkammaren, jemfördt

emot sjelfva byggnaden, visar dens föga capacitet, som ändringarne gjort.« — Det maa vistnok indrømmes, at Tessins Model var holdt i en meget smukkere og renere Stil end det ældre Christiansborg. Men forøvrigt er det ikke usandsynligt, at Tessins Model eller Tegning, der oprindelig har havt en ganske anden Bestemmelse, er bleven benyttet ved Udarbejdelsen af Tegningerne til det ældre Christiansborg. Der fortælles, at Oberst *Häusser*, der forestod Slottets Opførelse, ikke selv havde udarbejdet Tegninger dertil, men at det blev bygget »for største Delen efter Planer og Tegninger, som bleve forskrevne fra Italien.« Saa meget er i al Fald vist, at Häusser i lang Tid vedblev at gjøre Forandringer i Tegningerne, vistnok især fordi man bestandig vilde have Slottet mere og mere pragtfuldt. Tegningerne gik forøvrigt saagodtsom alle tilgrunde ved Slotsbranden 1794. Under Häussers Tilsyn blev der ligeledes udført en stor Model af Slottet. Den blev forfærdiget af Hofsnedker *Schæffer*, og skulde fra først af have kostet 2000 Rdl. Courant, men paa Grund af de mange Tilføjelser og Forandringer kom den til at koste langt over det dobbelte. I Aaret 1741 blev den repareret af den nævnte Snedker og malet af Perspektivskildrer *Holtzbecker*, hvilket i Alt kostede 145 Rdl. — Den havde sin Plads i Prindsens Palæ, først i Kongens Forgemak og tilsidst paa Loftet; men for nogle Aar siden forefandtes kun nogle Brudstykker af den.

Nogle nylig afholdte Avktioner.

Fig. 63. Møns-Bægeret fra Heymans Avktion.

Det kjøbenhavnske Avktionspublikum har været i travl Bevægelse i Februar Maaned. Avktion fulgte paa Avktion, og de, der søgte kunstindustrielle Gjenstande, gav særlig Møde ved Avktionen den 2den Februar over »en Samling antike Kunstsager o. lig.«, tilhørende Boet efter afdøde Etatsraad *J. W. Heyman* ligesom de bød paa Avktionen, ved hvilken Fru *S. Puggaard* den 26de Februar lod bortsælge en Del Sølvtøj, Glas, Porcellæn, Møbler m. m. Af mindre Betydning var Avktionen (den 10de Februar) i Vexellerer *Ludv. V. Hansens* Konkursbo.

At Navnet Puggaard paa en Maade er knyttet til vor kunstindustrielle Udvikling, er nævnt ovenfor (1ste Bind S. 182), og den, der indfandt sig paa det Puggaardske Avktionssted (St. Kongensgade Nr. 62, 2den Sal), følte strax, at han stod i et Hjem, hvor Museme havde haft Bolig. I den store trefags Stue til Gaden fandtes et hyggeligt Møblement — Stolene mindede væsentlig om den ovfr. I, S. 176 under Fig. 150 meddelte Abildgaardske Type — som Frise under Loftet var Thorvaldsens Alexandertog anbragt, og fortrinlige Malerier bedækkede Væggene. Et skuelystent Publikum bølgede frem og tilbage i Stuerne, og da Avktionsdagen kom, samlede Kunstværkerne en Skare Kjøbere, der kæmpede livligt. Eckersbergs Portræt af Thorvaldsen, en Gjentagelse af hans Receptionsarbejde som Medlem af Kunstakademiet, blev betalt med 7050 Kr. Interessen knyttede sig imidlertid væsentligst til Kunstsagerne; overfor de, for-

øvrigt ogsaa kun færre Gjenstande af kunstindustriel Betydning vare Budene sparsommere. De ovennævnte 6 Stole (Nr. 51, de opføres urigtigt i Kataloget som italienske!) solgtes for 276 Kr. (Dr. med. O. Bloch og Inspektør E. Bloch), Nr. 52, en Lænestol (formentlig efter Professor J. Roeds Tegning) betaltes af de samme Kjøbere med 166 Kr., et majlandsk Salonmøbel indlagt med Elfenben og Stene (Nr. 42, *Gpe Bertini Fece Milano*) blev solgt for 500 Kr., et lignende Bogskab for 530 Kr.; de kjøbtes begge af Brygger Carl Jakobsen. To Lysestager i Limoges-Emalje gik i 37 Kr., et Sølvkrus »med Mønter, antikt, vog. 97 Lod« (Nr. 9) blev solgt for 3 Kr. 80 Øre Loddet og et andet Sølvkrus »paa Løvefødder, vog. 79 Lod« (Nr. 10) for 6 Kr. 25 Øre Loddet; »et lille udskaaret antikt Skab, 1603« (Nr. 46) blev betalt med 152 Kr. Det er omtrent Alt, hvad vi her have Grund til at notere, og fra den Hansenske Avktion er der endnu mindre at berette. Her var Interessen saa godt som udelukkende knyttet til et (nyt) kostbart poleret Egetræsmøblement med rigt Dekupørarbejde; det blev splittet og naaede ikke tilsammen 4000 Kr.

Størst Betydning faar herefter den Heymanske Avktion, men vi skulle her strax gjøre nogle Bemærkninger, der ramme denne saa vel som de tidligere nævnte Avktioner; vi ville gjøre opmærksom paa Avktionskatalogernes tarvelige Affattelsesmaade, der let ses af de ovenfor meddelte Citater vedrørende de to Sølvkruse fra den Puggaardske Avktion. Katalogerne synes at betragte det som en Hemmelighed, der ikke maa komme ud, fra hvilken Tid de paagjældende Gjenstande ere, i hvilken Stil de ere, om de ere danske eller udenlandske o. s. v. Paa enhver Sølvgjenstand findes der som Regel et eller flere Mærker eller Stempler, der let kunne beskrives, og som det forholder sig med Sølvgjenstandene, forholder det sig med en Række andre Gjenstande. Sansen for en nærmere Beskrivelse af Gjenstandene er i den senere Tid bleven vakt, og de Avktionskataloger, der omfatte Gjenstande af blot nogen kunstindustriel Betydning, bør derfor indlade sig herpaa. Der er formentlig ingen Tvivl om, at det ikke store Arbejde, som her udfordres, rigeligt vil betale sig; det saas, saa vidt skjønnes, allerede paa den Heymanske Avktion. De faa Gjenstande ved denne, for hvilke der undtagelsesvis var kjælet i Katalogets Beskrivelse, naaede forholdsvis den højeste Pris. Nr. 331: »et *pragtfuldt* drevet Sølvkrus med *mange* Figurer samt forsiret Hank 1661. 111 1/2 Lod« blev betalt med 10 Kr. Loddet (Kjøbmand P. Simonsen) og Nr. 245: »et Skyttelavs Bæger fra Møn, *smukt* drevet og med en lang Inskription samt Frederik V's Navneciffer med Krone og Stege Bys Vaaben, 12 Lod« gik i ikke mindre end 28 Kr. pr. Lod (Grosserer Bernh. Hirschsprung). Saadanne Beskrivelser ere alt Andet end udtømmende, men de pirre dog Opmærksomheden, og hvor ere de ikke fyldige ved Siden af Katalogernes øvrige Meddelelser. Nr. 30 i den Heymanske Katalog var »en flad Daase med Figurer; indvendig bibelske Billeder« og Nr. 304 »en rund indlagt Daase«; man faar ikke en Gang at vide, af hvilket Stof Daaserne vare!

Som Avktionskatalogerne nu ere affattede, er det som Regel ikke muligt for en Fraværende at give Ordre til Indkjøb; han maa selv møde og personlig undersøge Gjenstandene, men det er ikke hver Mands Sag. Det er derfor naturligt, at den bekjendte Kristiania-Samler, Kjøbmand *P. Simonsen*, indfinder sig personlig; han gav Møde ved den Heymanske Avktion ligesom ifjor ved den Sickske Avktion (ovfr. I, S. 126). Han tør ikke møde pr. Kommissionær, men han kjøbte ogsaa omtrent 1/16 af den Heymanske Avktions Numre (50 af 806), og vi skulle her nævne nogle af de Gjenstande, han kjøbte, de vedføjede Priser kunne formentlig have nogen Interesse: Nr. 48, en oval dreven Sølvdaase med Landskab og Figurer, 5 Lod (57 Kr.); Nr. 49, en do., 5 Lod (40 Kr.); Nr. 68, en oval dreven Sølvskaal, i Midten Frugter, 4 Lod (43 Kr.); Nr. 184, en lille Agat-Lugtedaase med Sølvindfatning (10 Kr.); Nr. 252, en antik (!?) Perlemorsskaal med Sølvmontering (42 Kr.); Nr. 338, et drevet Kobberfad, forsølvet (40 Kr.); Nr. 353, en Sølvbordopsats, Gevinst fra det kgl. kjøbenhavnske Skydeselskab, 211 Lod (527 Kr. 50

Øre); Nr. 378, et Miniaturportræt af Frederik VII, i forgyldt Metalramme (34 Kr.); Nr. 384, et ubekjendt Miniatur-Dameportræt (19 Kr.); Nr. 407, et Par Malmlysestager med firkantet Fod (26 Kr.); Nr. 463, en Skomager med sin Kone, en engelsk Porcellænsgruppe (29 Kr.); Nr. 537, to Porcellænsskaale, sachsiske (23 Kr. 50 Øre); Nr. 545, en stor ny Sèvres-Vase med Portræt og Louis Philippes kronede Navneciffer (175 Kr.); Nr. 554, to rigt dekorerede gamle danske Porcellænstallerkener (12 Kr.); Nr. 642—3, to høje venetianske Glas (58 Kr.).

Særlig skal endnu nævnes, at Nr. 208, et drevet Sølvbæger med tre Medaljoner med Amoriner (12 Lod) blev kjøbt for 133 Kr. 50 Øre til Hds. kgl. Højhed Kronprinsessen, samt at Nr. 258, et højt forgyldt drevet Sølvbæger paa Fod, $16^1/_2$ Lod, gik i 338 Kr. 25 Øre (Murmester J. V. Frohne) og Nr. 377, en Brillantring med 1 stor, 10 mindre og 75 smaa Brillanter i en Lavrbærkrans med Blade i Emalje samt 25 smaa Roser gik i 670 Kr. (Brygger Fr. Heyman), Ringen havde tilhørt Kong Frederik VII.

Den 17de og 18de Marts afholdtes i Vimmelskaftet Nr. 47 en mindre Avktion, hvis Gjenstande tilhørte forskjellige Unævnte. De her budte Priser kunne imidlertid ikke alle betragtes som virkelige Salgspriser, nogle af Gjenstandene synes nemlig at være tilslaaede Ejerne selv. Her skal derfor kun noteres, at *den kgl. Porcellænsfabrik* kjøbte Nr. 16 og 17 to danske Porcellænsgrupper for henholdsvis 19 Kr. 50 Øre og 20 Kr., Nr. 19 en sachsisk Porcellænsfigur for 23 Kr. 50 Øre, Nr. 33 en do. Frugtkurv for 100 Kr. og Nr. 46 et dansk Porcellænsfad med Inskriptionen *C. F. d. 17. Septbr. 1782* for 7 Kr.

Med Hensyn til det ovenfor nævnte Skyttebæger fra Møn, som er afbildet i Fig. 63, skal her oplyses, at Engelen, der holder Frederik V's Navneciffer, paa sin ene Side har Steges Vaaben (tre Taarne) og paa sin anden Side en naiv Fremstilling af en Havn, ind i hvilken to Skibe styre; paa Bagsiden er indridset nedenstaaende Vers. Det er ikke Skjønheden, der giver dette lille Bæger sin Interesse, men formentlig den Omstændighed, at dets Indskrift og hidtil enestaaende Mærke

sætter det i Forbindelse med en bestemt Provinsby (Stege) og dennes Skydeselskab (Papegøjegilde) indenfor en meget begrænset Tid, Frederik V's Regeringstid (1746—1766). Dets Vers lyder saaledes:

Paa Svensken Skiød man Før til maals fra STEGE volde,
For slig ubuden Giæst var det den rette Steeg.
man tapper ved endnu i Stege sig at holde,
Endskiønt det ey bestaar i Alvor nu men leeg.
I Kongens høye navn et Skyde-rør afbrændte
og, som man Kalder det, Skiød Pappegøyen af,
Det heele Skytte Laug gevinsten den tilkiendte,
Som Skuddet eftertryck og Lauget Love gav.
Kong Artaxerxes lod en vands-drick sig befalde,
Som ham i bonde haand blev uden Bæger bragt.
Vort Bæger uden Viin man ikke tomt kand kalde
Laugs-Brødrene deri har hver Sit hierte lagt.
Af Pappegøye-neb August i gamle Dage
Blev hilsed og fandt Lyst i Pappegøyens Ord:
Vort pappegøye-Sprog og hilsen tør behage
den Femte FRIEDERICH, som er August i nord.

C. N.

Mindre Meddelelser.

Foreningen til Kjøbenhavns Forskjønnelse, der stiftedes ifjor, holdt den 30. Januar sin første aarlige Generalforsamling. Foreningens første Opgave vil blive Etableringen af et *Springvand paa Højbroplads*, der vil koste omtrent 20,000 Kr. Det vilde være at ønske, at Mange vilde slutte sig til Foreniugen, ti Kjøbenhavn trænger i mange Maader til Forskjønnelse; Foreningens Medlemsantal var ved Generalforsamlingen kun 798.

Guldsmed *C. E. Green* har udgivet første Hefte af et lille Skrift *En Arbejders Liv fortalt af ham selv*, hvori han skildrer nogle af sine Oplevelser. Heftet, der koster 50 Øre, sælges til Fordel for Dannelsen af »en Rekreationsfond for unge Arbejdere særlig i Kunstindustrifagene«; 2det (sidste) Hefte vil udkomme i 1888. Hvad vi her ønske at gjøre opmærksom paa, er Forfatterens Udtalelser om Kunstarbejdets Betydning overfor Fabrik- og Massearbejdet. I Paris, der er den af Udlandets Byer, der særlig har tiltalt ham, arbejdede han en Tid først i en Fabrik, senere paa et mindre Værksted, men »Billedet er langt lysere hos den mindre Fabrikant«. Massearbejdet breder sig dog afgjort, men, siger han, »jo sjældnere Kunstarbejdet bliver, des bedre vil det blive betalt, og saa meget højere vil det blive skattet af den virkelige Kjender«, og dette har Betydning ogsaa for den danske Industri. Der er her et Felt, som man maa og skal erobre tilbage, hvis vor Industri skal have en Fremtid, ti Forfatteren har utvivlsomt Ret, naar han gaar ud fra, at den manuelle Dygtighed ogsaa her er bleven mindre. »Tidligere ejede mangen Guldsmed ikke en Gang en Valse, og Trykkearbejdet var ukjendt, Alt smededes, udhamredes og dreves med Punsel . . . endnu er der vel nok gamle Sølvsmede, som forstaa den Kunst [af en rund Plade at forfærdige Gjenstande ved Drivning], men næppe $^1/_3$ saa mange som for 40 Aar siden.« Forfatteren slutter med et Ønske om, at de Bestræbelser, der i den senere Tid have gjort sig gjældende for at hæve vor Kunstindustri, maa bringe særlig Guldsmedefaget frem til Ære og Gavn for Fædrelandet.

Hos Julius Springer i Berlin er for nylig udkommen 1ste Bind af *Die Spät-Renaissance von Gustav Ebe*. Dette 482 Sider tykke Bind slutter med et een Side stort Afsnit: Der nordische Barockstil in den skandinavischen Ländern, og Kapitlets Indhold er i Korthed, at Renæssancen i disse Lande er uden kunstnerisk Betydning. Børsen og Frederiksborg omtales i nogle faa Linier, væsentlig kun som »sehr ähnlich den holländischeu Bauten dieser Zeit.« Forøvrigt hedder det om Børsen, at den er bygget »unter Christian IV, 1619—1623 von H. C. Amberg«! Det er Følgen af, at vi her hjemme endnu ikke kunne opvise en samlet Udsigt over Frederik II's og Kristian IV's Bygninger. — Naar Børsen tillægges Arkitekt Amberg, maa Grunden hertil vel være, at Grosserersocietetet paa Verdensudstillingen i Paris 1878 udstillede nogle af ham til Societetet gjorte Tegninger af Børsen.

I Kiel (hos Ernst Homann) er 1ste Hefte udkommet af *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein* ved Dr. *Richard Haupt*, Professor ved Gymnasiet i Plön; det er rigt udstyret med Billeder. Samtidig er 1ste Bind af »Kunstdeukmäler im Grossherzogthum Hessen« af Georg Schäfer udkommen, og Hefte følger paa Hefte af »Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachseu«, der udgives af en dertil uduævnt Kommission. Der er, som man ser, en levende Bevægelse tilstede i vort store Naboland for at samle et uhyre kunsthistorisk Stof. Beskrivelsen over Hertugdømmerne Slesvig og Holsten skulle vi komme tilbage til, naar den er rykket lidt længere frem.

I (norsk) *Teknisk Ugeblad* Nr. 5 findes en Beretning om *Kristiania-Kunstindustrimuseums* Virksomhed i 1885. Museet har i Aarets Løb kunnet raade over 18,320 Kr., hvoriblandt 8000 Kr. fra Staten, 3000 Kr. fra Byen Kristiania, 2000 Kr. fra Kristiania Avktionsfond, 2000 Kr. fra Kristiania Sparebank samt endelig 2000 Kr., som Staten særlig har bevilget til Husflidens Fremme. Foruden nogle enkelte Originalarbejder har Museet til sin *historiske Samling* navnlig hos Fleischmann i München, Bayrisches Nationalmuseum samt Kunstgewerbemuseum i Budapest iudkjøbt en Række galvanoplastiske Kopier og malede Gibsafstøbninger; til sin forøvrigt temmeligt fuldstændige *Samling for norsk Folkeindustri* har det erhvervet en Del Smykker fra Bergenskanten, nogle gamle Tæpper fra Vaage og Lom o. s. v. *Mønsterafdelingen*, der gaar ud paa at vise i teknisk og kunstnerisk Henseende fuldkomne Frembringelser af Nutidens evropæiske Kunstindustri, er ikke bleven foroget, *Biblioteket* og *Fotografisamlingen* har derimod erholdt en anselig Tilvæxt. Museet har i Aarets Løb været besøgt af 6815 Personer. — Ved en Stortingsbeslutning af 1884 er endnu en særlig Virksomhed for *Husflidens Fremme* lagt i Museets Haand, og en Frugt af Museets nu begyndte, betydelige Arbejde i denne Retning ere de alt ovenfor S. 31 nævnte *Ornamenter for norsk Træskærerkunst* af *W. S. Bergström*, Bygmester ved

Trondhjems Domkirke. Det afsluttede Aar har været det lyseste for Museet i pekuniær Henseende, hvorfor det ogsaa fra April Flyttedag d. A. agter at udvide sit Lokale, ligesom det ogsaa fra indeværende Aars Begyndelse har knyttet sin dygtige Konservator, Cand. jur. *H. Grosch*, til sig paa en saadan Maade, at han udelt kan vie Museet sine Kræfter.

I »Revue des arts décoratifs« er offentliggjort en af *Eugène Muntz* affattet Beretning om *La Manufacture nationale de mosaique*, der har bestaaet siden 1876 og nu oppebærer et aarligt Statstilskud af 25,000 Frcs. I Begyndelsen blev Alt, hvad der udgik fra det, udført af indforskrevne Arbejdere fra Mosaikværkstederne i Vatikanet; af de 8 Kunstarbejdere, der nu sysselsættes i det, ere de 7 franske og kun een Italiener. Et lignende Fremskridt ligger deri, at de Mosaiktærninger, som benyttes til Arbejdet, og som tidligere forskreves fra *Salviati* i Venedig, nu gjøres hos *G. Martin* i St. Denis. For Tiden arbejder Etablissementet paa en Række Mosaiker, der ere bestemte til den nye Pragttrappe i Louvres Pavillon Daru; de skulle illustrere Kunstens historiske Udvikling.

Fra 1. Oktober 1885 udkommer i Budapest et kunstindustrielt Tidsskrift *Müvészi ipar*. Det støttes pekuniært af Regeringen. Indholdsfortegnelsen er foruden paa Ungarsk ogsaa affattet paa Fransk, hvad der til Forstaaelse udenfor Ungarn, af hvad Tidsskriftet giver, er af Betydning

I *Kunstgewerbeblatt* ($18^{85}/_{86}$ Nr. 3 og 4) findes en længere Artikel *Eine vergessene Goldschmiedestadt* af *Marc Rosenberg*, der giver en Udsigt over Strassburgs Virksomhed paa Guldsmederiets Omraade. Den er ledsaget af Billeder og slutter med en skematisk Fortegnelse over de som strassburgske erkjendte større Guldsmedearbejder indtil Udgangen af forrige Aarhundrede.

Af *Mittheilungen des k. k. oesterreich. Museums* er med 1886 begyndt en ny Række. Tidsskriftet vil fremtidig optræde som »Monatschrift für Kunstgewerbe«, og det vil navnlig lægge an paa at blive et Repertorium for kunstindustriel Litteratur; det vil meddele en saa vidt mulig fuldstændig kunstindustriel Bibliografi, og i den vil ogsaa Artikler i periodiske Blade og Tidsskrifter, der udgaa i det »tyske, franske, engelske, italienske, spanske, hollandske, *danske*, magyariske og de slaviske Sprog«, blive optagne.

Wie ist das Kunstgewerbe der Schweiz zu heben und zu pflegen er Titlen paa et i Basel 1885 udkommet Foredrag af *Friederich Fischbach*. Han betoner heri stærkt de kvindelige Haandarbejder og deres Betydning, han vil have dem grundig lært i Skolerne. Idet han nævner Broderemaskinen, »denne store Opfindelse, som traadte ud i Livet i St. Gallen«, siger han: »den kan ikke fortrænge Haandarbejdet, men give det større Opgaver, idet Maskinproduktionen fordrer en dygtig Udnytten for Detailformaal.« Ved Omtalen af Industrimuseerne kalder han det en Fejl at betragte dem som Illustrationer til Kulturhistorien, de skulle tjene Industrien; og han lægger Vægt paa, »at den fra Oldsager og Bøger hentede Lærdom suppleres ved Teknikernes og de Handlendes Erfaringer«. Den, der paa rette Maade skal lede en saadan Institution, maa staa i livlig Forbindelse med de bedste Kunsthaandværkere og Fabrikanter.

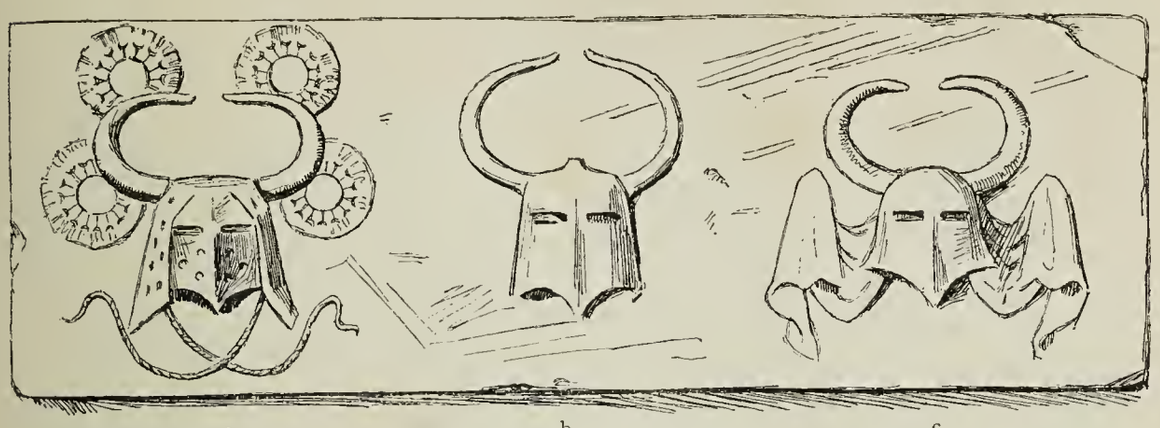
Et af de mange Beviser for, at Frankrig for Tiden søger at blive bekjendt med Udlandets og navnlig Tysklands Udvikling og Fremskridt, foreligger i en til Rækken *Bibliothèque international de l'art* (Paris, Ronam) henhørende Bog, der nylig er udkommen: *Les musées d'Allemagne* af *E. Michel*. Bogen, der er rigt illustreret, omhandler Köln, Kassel og München og er altsaa kun en Begyndelse.

Tysklands *Kunstgewerbevereine* afholde i Aar fra den 17. til den 19. April et Delegeretmøde i Dresden.

Den til 1889 berammede Verdensudstilling i Paris, hvis Virkeliggjørelse endnu er meget tvivlsom, vil kræve et Garantifond paa 40 Millioner Frcs.; Statens Andel heraf tænkes sat til 12 Millioner, Byen Paris' til 8, og de resterende 20 Millioner skulle tegnes af et særligt Garantiselskab. — *L'association amicale des architectes* har rettet en Henvendelse til Handelsministeriet om, at en Konkurrence maa give alle franske Arkitekter Lejlighed til at fremkomme med Planer til Udstillingens Bygninger.

I Kunstgewerbeblatt Nr. 5 findes en Artikel af Max Bach om en i det kgl. Bibliotek i Stuttgart funden *Musterbuch eines Harnischätzers*, der strækker sig fra 1548 til 1563. Det ses heraf, at det at ornere Harnisker o. lign. Gjenstande ved Ætsning, har udgjort en særlig Beskjæftigelse. Den Mand, hvis Mønsterbog her er funden, har navnlig ætset for Avgsborgs Harniskmagere; ved hvert Mønster har han tilskrevet, for hvem og naar det er udført.

Revue des arts décoratifs giver i sit for December f. A. udgivne Hefte nogle Uddrag af en af den engelske Regering foranlediget Beretning om den tekniske Undervisning i Evropa og Amerika. Uddragene vedrøre Undervisningen i Tyskland og Østerrig.



a b c

Fig 64 a b c. Middelalderlige Hjelme efter Sigiller i Gehejmearkivet.

Decorative Våbenskjolde.

Af **R. Mejborg.**

Billederne af E. Rosenstand og E. Rondahl.

Fig. 65. Christian II's Sigil i Geh.-Ark.

Som bekendt, er mange af vore Ornamenter Billeder af Genstande, der engang betragtedes som uundværlige i det daglige Liv og senere hen trådte i Skønhedens Tjeneste, hvor de bevaredes som Minder, der knyttede Slægt til Slægt. Blandt disse Ornamenter indtager Våbnerne en fremragende Plads.

Kunstindustrien fremstiller atter og atter Våbenskjoldene; men Kunstnerne savner hyppig historisk Blik på Formerne og gengiver derfor de enkelte Led urigtigt. Som et Forsøg på at afhjælpe dette Savn fremkommer nedenstående sammentrængte Fremstilling af Hovedtrækkene i Ornamenterne.

Den Part af Våbenskjoldene, som har størst Betydning, er selvfølgelig Skjoldmærkerne. Ligesom al anden Billedkunst har disse Mærker skiftet Karakter under de vexlende Stilarter, og hvor et Skjoldmærke skal indføres i en Decoration, må man derfor passe vel på, at der bliver Samklang mellem dette og de øvrige Prydelser. — Man kan ikke tegne Skjoldmærker efter Billederne i *Lexikon over adelige Familier;* thi der er Figurerne fremstillede uden stilistiske Hensyn. Således er for Ex. Løverne alle ens formede, hvad enten Skjoldet hidrører fra det trettende eller det

Fig. 66. Gothiske Skjoldformer efter Sigiller i Gehejme-Arkivet.

attende Århundrede, og det uagtet Løven netop er et af de Mærker, hvis heraldiske Præg har vexlet allermest i de skiftende Tider. Man kan se i Bogen, hvad der føres i Skjoldene, og Måden, hvorpå Mærkerne er placerede; men man må vogte sig for at gøre Tegnerens mangelfulde Opfattelse af Figurerne til Genganger i Nutidens Kunstindustri. *Adels-Årbøgerne*[1] giver derimod omhyggelige Afbildninger. Disse vil være fortrinlige Forbilleder, hvor Våbenskjoldet anbringes isoleret; hvor det benyttes som Led i en Decoration, kan de derimod ikke altid directe indføres, da man selvfølgelig ikke må sætte et udpræget gothisk Skjoldmærke ind i et Renaissance-Ornament eller omvendt. Vil man have sine Decorationer fejlfri, må man gøre særlige Arkivstudier i hvert enkelt Tilfælde, og dette vil ingenlunde være besværligt, da største Parten af Materialet er lagt ypperlig til Rette.

Hvad Middelalderens Skjoldformer angår, var de decorative Skjolde i Reglen Billeder af det håndgribelige. Fig. 67, der er tegnet efter Valdemar Atterdags Segl, afgiver et godt Exempel på den almindelige Form. Decorative Skjolde antog dog snart frie Former, således som man f. Ex. kan se på Dronning Margrethes Bæger i Oldnordisk Museum. Nogle middelalderlige frie Former er gengivne i Fig. 66[2]; flere findes i Dr. Henry Petersens *Danske gejstlige Sigiller i Middelalderen*, i *Ældre nordisk Arkitektur* og i Abildgaards Tegninger af gamle Ligstene. — I Renaissancetiden blev Skjoldformerne udelukkende decorative, og som Motiv benyttede man da i Reglen udtungede Pergamentsblade med oprullede Flige (Fig. 68 og 76). G. Hirths *Der Formenschatz*, som findes i Industriforeningens Bibliothek, indeholder en Mængde gode Forbilleder.

Fig. 67. Valdemar Atterdags Sigil (Geh.-Ark.).

1. Den ene af disse Årbøgers Udgivere, Hr. Arkivassistent *A. Thiset*, må Forf. bringe sin Tak for ikke få med stor Velvilje givne Oplysninger.
2. Det buede Indsnit i højre Side af usymetriske Skjolde fremkom i Middelalderen og hidrørte fra Skjoldets og Landsens indbyrdes Stilling. Skjoldets højre Side er til Venstre for Tilskueren; i Overensstemmelse hermed har en til Højre springende Løve Hovedet vendt mod Beskuerens venstre Haand. Se Fig. 65.

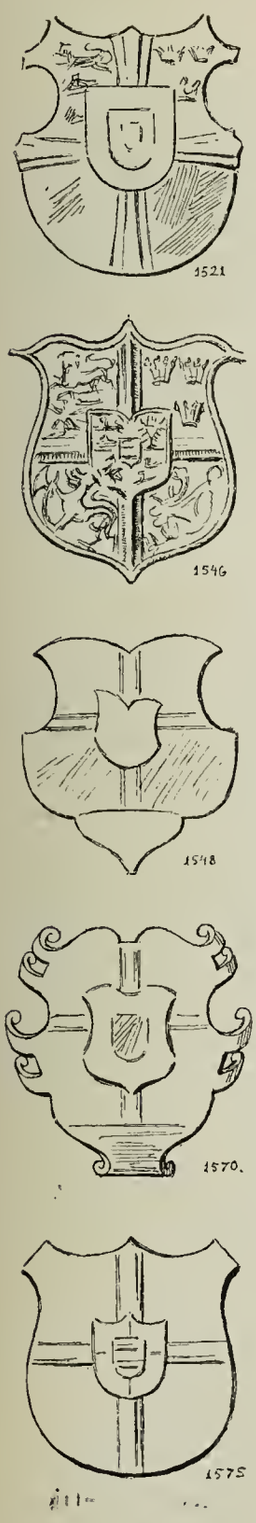


Fig. 68. Renaissance Skjoldformer efter Sigiller i Gehejme-Arkivet.

De oprindelige Skjolde havde kun et Felt. Sammensatte Skjolde fremstod ved, at flere Mærker forenedes. Således forbandt adelige Bisper deres fædrene Mærke med Stiftets Kendingsmærke, og derved fremkom en Inddeling som den i Fig. 69, hvor første og fjerde Felt er Trondhjems Erkebispevåben, andet og tredje Erik Valkendorfs fædrene Våben. Rigsskjolde blev tildels sammensatte på lignende Måde som Prælatskjolde, idet en Konge af fremmed Slægt bevarede sit Stammemærke og forenede dette med sit Rigsmærke. Den store Mangfoldighed af Billeder i Rigsskjoldene fremkom ved, at undertvungne Landes Mærker blev føjede til Kongernes Skjoldmærker, ligesom Landenes Navne føjedes til deres Titel. — Hvad Ordenen af de enkelte Mærker angår, var der i ældre Tid vexlende Regler herfor; endnu i det 16de Århundrede skiftede Felterne idelig Plads i det danske Riges Våbenskjold. — Endelig forekommer endnu en Art af sammensatte, decorative Skjolde; de hidrører fra den stigende Interesse, man viste for Slægtens kvindelige Afstamning, og de fremstod som combinerede Familieskjolde.

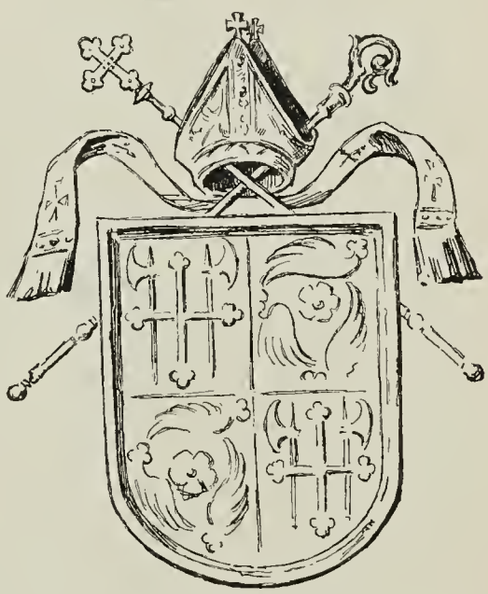


Fig. 69. Erkebiskop Erik Valkendorfs Sigil (Geh.-Ark.).

En ejendommelig Form af disse combinerede Skjolde, som kun har decorativ Betydning, skal vi betragte nærmere for at se, hvorledes den udviklede sig. Allerede i Middelalderen var det almindelig Skik at anbringe både Mandens og Hustruens fædrene Våben på en Del af Bohavet. Senere hen i Tiden fordoblede man Antallet af Våbnerne, idet man også afbildede de mødrene Slægtmærker. Skjoldene blev som oftest stillede i Række. Mandens Slægtmærker indtog de midterste Pladser, som var de fornemste, og Hustruens Skjoldmærker blev altså de yderste i Rækken. Mandlige Slægtmærker havde stadig Forrang for kvindelige; Rangfølgen blev derfor 3. 1. 2. 4., og altså var Opstillingen H f. M f. M m. H m. (M betyder Mand, H Hustru, f fædrene, m mødrene). Til Kistefaçader passede denne Opstilling fortrinligt, på andet Bohave savnede man undertiden tilstrækkelig Plads. Man fandt så på at forene det fædrene og mødrene Våben på samme Måde, som man havde forenet Embeds-

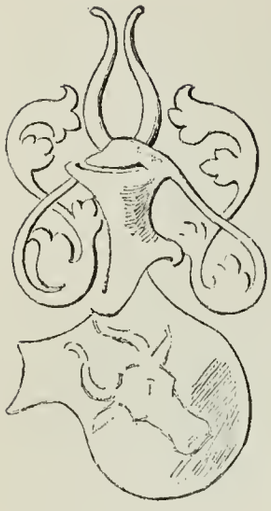


Fig. 72.

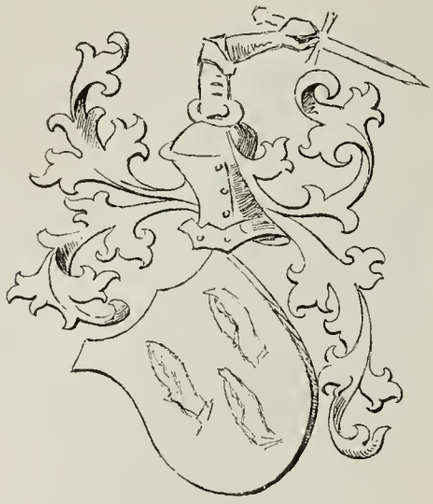


Fig. 73.

Fig. 74.

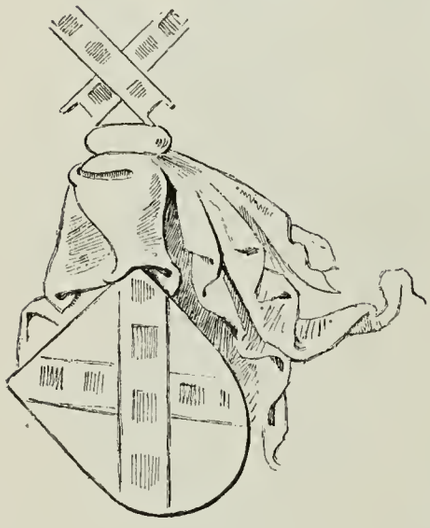


Fig. 71.

Fig. 70—74. Middelalderlige Hjelmklæder efter Sigiller i Gehejme-Arkivet.

mærket og Slægtmærket i Prælatskjoldet, og det var da naturligt, at et sådant Tvillingskjold fik 2 Hjelme. Iøvrigt følger disse Dobbeltskjolde den sædvanlige Regel, at Mandens Mærke kommer foran Hustruens. Det kvindelige Skjold kan kun stå forrest, hvor en gift Kvinde vil stemple en Genstand som sin personlige Ejendom; thi i dette Tilfælde sætter hun sin Faders Mærke foran sin Ægteherres. — I ældre Tid vågede man nøje over Placeringen; på Arbejder fra vor Tid gør Rækkefølgen derimod ofte Brud på historisk Orden og Skik.

Gennem hele Middelalderen sluttede den decorative Hjelm sig nøje til sit Forbillede; hvor der fremkom Afvigelser fra den virkelige Hjelm, hidrørte de sikkert fra Mangel på Fremstillingsevne. Det var særlig dansk at forsyne Hjelmene med Horn, og disse blev atter udsmykkede på forskjellig Måde. Iøvrigt anvendtes mange andre Hjelmtegn. — Det er en almindelig Fejl, at man stiller figurlige Hjelmtegn i en Direction, som er forskjellig fra Hjelmens. Således anbringer man hyppigt et Dyr, der er set fra Siden, på en Hjelm, der står *en face*. At dette er i høj Grad urigtigt, kan man let overbevise sig om, når man tænker på Forholdet mellem den virkelige Hjelm og de Figurer, som smykker den.

Opmærksomheden må særlig henledes på Hjelmklædet, fordi Traditionen på dette Punkt er gået tabt for den almindelige Bevidsthed. Idelig og idelig bliver det misforstået; selv på et så fremragende Arbejde som Niels Juels Statue er det urigtig gengivet. — Hjelmklædet fremkom ved Tourneringerne og var et Draperi, som blev fæstet til Hjelmens *Isse*. Oprindelig var Hjelmklædet det Slør, som Ridderen fik af sin Hjertensdame;

senere blev det ligesom Skjoldmærket et constant Kendingsmærke, og det var da et folderigt Klæde, som hang ned over Hjelmen eller flagrede ud fra denne (Fig. 64 c, 70 og 71). På Erik af Pommerns Tid undergik det en betydelig Forandring, da det ligesom andre Klædningsstykker blev udhugget i Løvværk og besat med Bjælder. Bjælderne gik snart af Mode; men Bladformerne stagnerede, og de er endnu den Dag i Dag det normale Ornament på decorative Hjelmklæder (Fig. 72-74 og 75). I Renaissance Tiden ombyttede man undertiden de gothiske Bladformer med Løvværk i Tidens egen Stil, ja man anbragte endogså naturalistiske Vinranker og Bøgegrene på Hjelmklædets Plads. Hvor frit man end formede det decorative Hjelmklæde, tilhæftede man det dog stadig på rette Sted. Selv Hermelinskåberne, som i Slutningen af det 17de Århundrede i fyrstelige og grevelige Våbner trådte i Stedet for Hjelmklædet, hænge ned fra Issen af Hjelmen. Kun på Arbejder fra vor Tid er Klædet puttet ind under Hjelmens Hals, hvor det ikke hører hjemme.

Hvad Stillingen af Hjelmen angår, da var det i gamle Dage lige så almindeligt at anbringe den i Profil eller sætte den på skrå — »skak« — som at stille den *en face*. Ligeledes var det kun decorative Hensyn, der gjorde sig gældende i Forholdet mellem Hjelm og Skjold. Derfor var også Skjoldholderen i ældre Tid en decorativ Figur uden heraldisk Betydning. Man ser Ridderen stå med Skjoldet i Hånden (Fig. 65); man ser ham til Hest med Hjelmen på Hovedet og Skjoldet på Armen. Man finder Ridderfruen stående med Hjelmen i den ene Hånd og Skjoldet i den anden, som biede hun på sin Husbond og Herre for at iføre ham hans Våben. Man træffer den lådne Vildmand med Hjelmen på Hovedet som Type for den fysiske Kraft, der vogter Skjoldet. Man træffer Skytshelgenen som Skjoldholder til Tegn på, at Ridderen har givet Gud sin Sag i Vold. Man finder Billeder af Englebørn, der tumler så frit med Skjoldene, som var de Legetøj (Fig. 77, 78 og 79). — Hvor det gælder Staffagen, er der således et stort Område for Kunstnerens Fantasi og Skønhedssands.

Fig. 75. Renaissance-Skjold i Billedskærerarbejde. (Oldnordisk Museum).

Fra at være Kampmærker i Lighed med vor Tids Fanemærker var Adelens Skjolde allerede i Middelalderen gåede over til at blive Slægtmærker, uden at dette havde haft anden Indflydelse på deres Karakter end den, at Kendetegnene blev constante. Under Enevælden, da de trådte i Rangvæsnets Tjeneste, blev de derimod ofte så forandrede, at den oprindelige Tradition i mange Måder

blev brudt. — Våbner som Holbergs, Griffenfelds og Gyldenløvernes er således formede efter helt andre Principer end de gamle Adelsskjolde. Fra et decorativt Standpunkt må man indrømme, at det Skønne er ofret for det Imponerende, og særlig hører de Skjoldmærker, Frederik III og Christian V gav deres naturlige Sønner, til de uskønneste Decorationer.

De kronede Rangskjolde med det store Antal Våbenmærker har selvfølgelig deres Forbilleder i Kongeskjoldene. Den Ide at anbringe to eller flere Hjelme paa Skjoldene hidrører efter al Sandsynlighed fra de ovenfor omtalte decorative, sammensatte fædrene og mødrene Skjolde.

Når der nu var flere Hjelme på samme Skjold, savnede man Plads til at anbringe ornamentale Hjelmklæder, og for at øge den pompøse Virkning skabte man så en anden Decoration. Denne består som oftest af en Kåbe, af Palmegrene, af Våbenet mægtigt Pattedyr på den anden. — Fra et traditionelt Standpunkt kunde der altså i sin Tid være et og andet at indvende mod Enevældens Våbenskjolde; men efter Århundreders Forløb har de nu ikke alene lovlig men også historisk Hævd, og altså må Kunstneren betragte Enkelthederne som stilistisk gyldige Former.

Fig. 76. Fra Christian III's Sigiller.

tropæer, af Skjoldholdere, eller af noget af alt dette i Forening. En stor Del af de nyere såkaldte Skjoldholdere svarer egenlig ikke til deres Navn, da de ikke stå i nogen organisk Forbindelse med Skjoldet. Holberg førte således to Sphinxer, Gyldenløverne to Elefanter, der titter frem hver på sin Side af Skjoldet uden i mindste Måde at støtte dette. Undertiden anvendte man så uensartede Skjoldholdere, at man satte en svag lille Fugl på den ene Side og

Fig. 77—79. Fra Christian III's Sigiller i Gehejme-Arkivet.

Det er vel bekendt, at Christian V søgte at ordne alle Samfundslag som en Pyramide af Rangvæsen med den enevældige Konge som Toppunkt [1]. I Overensstemmelse hermed udkom da Forordningen af 11 Februar 1679, hvor Kongen tillod alle »vores høje

1. Når vor Tid bryder Staven over dette Princip, må vi ikke glemme, at det var Datidens Opgave at forvandle alle Rigets uensartede Dele til en ordnet Stat, og at de Styrende selvfølgelig under denne Bestræbelse var udsat for at gå til Yderligheder.

Fig. 80. Renaissance-Hjelm fra et Dok. i det kgl. Bibl.

og nedrige Betjente af borgerlig Stand« at føre »en åben med 4 Traller oplukt og på Skak stående Hjelm« til Løn for »uforanderlig Troskab og underdanigste Devotion« i den Hensigt herved »at opmuntre andre til at eftertragte Dyden og lægge Vind på det, hvorved de kunne gøre sig og deres Fædreland navnkundige.«

Da Rangforordningen hovedsagelig lagde Vægten på Kroner og Hjelme, blev det følgelig også disse, der indtog en fremragende Plads i decorativ Henseende. I vor Tid er det, som bekendt, bleven Skik, at man udelukkende bruger Hjelmen som Ornament på en Del Bohave, hvor man tidligere benyttede hele Våbenskjoldet. Fig. 80, der skriver sig fra Renaissance Tiden, kan tjene som et godt Forbillede for de moderne isolerede Hjelme. Fig. 64 vil afgive gode Motiver, når man eftertragter ældre Stilformer. Opmærksomheden skal særlig henledes på Fig. 64 a, hvor Hornene er smykkede med Påfuglefjer. Som det fremgår af Figuren, har man kun gengivet den yderste Del af disse, og uden at forandre noget i heraldisk Henseende har man her frembragt et Ornament, der tager sig meget bedre ud end den almindelige Besætning af langskaftede Fjer.

Når jeg i det foregående så godt som udelukkende har fremdraget Kongernes og Adelens Mærker, er dette sket, fordi Kunstindustrien nu til Dags hovedsagelig anvender disse. I ældre Tid stillede Forholdet sig anderledes. Provinds-Mærker. By-Mærker, Herreds-Mærker, Mærker for Gilder og Lav (s. ovf. I, S. 144 Fig. 121 flg.) samt andre gejstlige og verdslige Institutioner havde dengang megen Betydning og anvendtes på mangehånde Måder som Decorationer. Borgere og Bønder havde deres Bomærker, som også kaldtes Karemærker og »Sømærker«. Disse Mærker ser nærmest ud, som om de hidrørte fra Lønruner, der i Tidens Løb, da Menigmand havde glemt Runernes Betydning, var bleven til Krimskrams. Alle de ovennævnte Mærker blev hyppig anbragt på Skjoldformer, som ikke afveg fra dem, de adelige Slægter benyttede. Skjoldformen benyttedes i det Hele taget hyppig som Felt for Mærker, der ikke havde noget med Kamp eller Adel at skaffe, såsom: Helgen-Mærker, Treenigheds-Mærker, Christi Symbol, Christi Karemærke (se Fig. 81)[1], Mærket for de 5 hellige Vunder og andre lignende Mærker. — I Løbet af det 16 Århundrede blev Borgernes Bomærker afløste af figurlige Fremstillinger, og den ovennævnte Forordning fra 1679 forudsætter, at hver

Fig. 81. Jesu Navn fra *Fundamentum in Grammatica* trykt i Kbhvn. 1493 af Gotfred af Ghemen.
(Motivet i Bogstavernes Form er den antike Bog, en Papyrusstrimmel rullet om en Stok).

1. Mærkets tre Bogstaver er oprindelig det græske Alfabets J E S (*I H Σ*) som Begyndelsen af Navnet Jesus. Senere opfattedes de som J H S og læstes paa Latin: *Jesus hominum salvator* (J. Menneskenes Frelser) eller *In hoc signo (vinces)* (Ved dette Tegn skal du sejre). Paa Dansk læses de: *Jesus Herrens Søn* eller *Jesus hjælper sine.* Red.

Mand har Ret til at føre et sådant i sit Signet. I vor Tid er disse Mærker gåede af Brug. Fra et kunstindustrielt Standpunkt vilde det ubetinget være heldigt atter at optage dem og gøre dem constante i Familien, da man derigennem vilde have decorative Virkemidler, ved hvilke man kunde individualisere sine Ejendele og således bryde den Ensformighed i Udstyrelsen, som nu tildags ofte er trættende.

Fig. 82. Sigil i Geheime-Arkivet.

Farven og Billedhuggerkunsten.

Af **Jul. Lange.**

Fig. 83. Pompejansk Maleri.
(En Kvinde maler en Herme; se nærmere herom ndfr. S. 95 under mindre Meddelelser).

Mod Slutningen af 1884 udgav Professor *Georg Treu*, Direktør for Antiksamlingen og Afstøbnings-Samlingen i Dresden, en Brochure paa et Par Ark: *Sollen wir unsere Statuen bemalen?* (Berlin, Robert Oppenheim). Han besvarede dette Spørgsmaal med et uforbeholdent og fuldt klingende *ja*, dels i Henhold til nyere Forsøg med farvet Skulptur, dels i Henhold til Historiens Vidnesbyrd, der, efter hans Mening, utvetydig vidner om, at Billedhuggerkunsten under en naturlig Udvikling altid benyttede Farven. Særlig gjorde han dette gjældende med Hensyn til den antike Kunst, som er den særlige Gjenstand for hans Studium; og han paastod, at »Polykromien[1] kun var bleven trængt ud af Skulpturen ved en arkæologisk Misforstaaelse fra Renæssancens Side«.

Egentlig indeholdt Treus Skrift vel Intet af afgjørende Vigtighed, som man ikke havde hørt eller kendt i Forvejen: dets Betydning beroede paa den Friskhed, den varme Overbevisning, den Verve og det Talent, hvormed han plæderede sin Sag, og allermest derpaa, at denne Sag blev baaret

1. »Polykromien« er Anvendelsen af *mange* eller dog *flere* Farver paa det samme Værk.

frem af en Strømning saa vel i Tysklands egen nyere Kunst som i dets Videnskab om Kunsten. Det er naturligvis Tidsalderens hele Forkærlighed for det maleriske og det realistiske, som er den væsentlige Drivfjer i denne Bevægelse. Hvis Treus Mening ikke havde fundet Jordbunden paa mange Maader forberedt for sig, vilde den ikke have gjort saa megen Opsigt, som den gjorde, eller givet Stødet til, at der i et af Berlins Stats-Museer blev afholdt en righoldig Udstilling til historisk og praktisk Oplysning om Polykromien i Skulpturen.

Denne Udstilling (*Ausstellung farbiger und getönter Bildwerke*) fandt Sted i de sidste 6—7 Uger af 1885 i Stue-Etagen af National-Galleriets nye og statelige Bygning. Der saa man en Mængde Ting, som vare udlaante fra Berlins store Museum for antik og nyere Skulptur, og som man for saa vidt ogsaa kunde have set enkeltvis dér, i den nærliggende Bygning; men som man alligevel med Rette havde sammenstillet paa Udstillingen under Synspunktet af polykrom Skulptur. Der var en endnu større Mængde Sager fra andre offentlige og især fra private Samlinger, desuden fra mange Kunstneres Atelier'er rundt omkring fra de tyske Lande. Der var ægyptiske, græske, etruriske, indiske, kinesiske, japanske Billedhuggerarbejder, sammensatte af forskellige Stoffer eller med mer eller mindre fuldstændig bevaret Maling. Der var Gibsafstøbninger af gammelgræske Relieffer, paa hvis originale Marmor man har fundet sikre Farvespor, som paa Gibsen vare helt gjennemførte. Der var andre, mere frie Forsøg paa at illustrere, hvorledes bekendte antike Figurer, paa hvilke der nu ingen Farve er bevaret, kunne antages at have været malede (farvede Gibsafstøbninger, Akvarel-Tegninger o. desl.). Der var de bekendte smaa Terrakottafigurer fra Tanagra med deres bevarede Farver. Der var en lille Pallas Athene af Elfenben og forgyldt Sølv, der skulde vise, hvorledes Fidias's Kolos af Guld og Elfenben i Parthenon kunde have set ud. Der var malede Helgenfigurer fra Middelalderen, hidrørende fra tyske Kirker; fortræffelige Arbejder af italiensk, tysk og spansk Renæssancekunst, der var Robbia-Fajancer og Meissener Porcellæn. Saa var der endelig en Mængde Kunstværker og Forsøg i farvet Skulptur fra den nyeste Nutid, dog altsammen af *tysk* Kunst.

Der var — naar man oversaa alle Værkerne fra de forskellige Perioder — farvede Arbejder af simplere Sten og af Marmor, Alabast, Gibs, Stuk, brændt Ler, Fajance, Porcellæn, Elfenben, Træ, Vox, forskellig behandlet Metal, Papier mâché. Der var endelig, kunde man tilføje, baade meget gode Ting og meget daarlige Ting: Arbejder, der kunde være heldige Talsmænd for Ideen om farvet Skulptur, og andre Arbejder, der kun kunde gjøre Nytte ved at vise, at *saaledes* skulde det i hvert Fald *ikke* være.

Saa mange Ting, der end fandtes paa denne Udstilling, saa var der dog Noget, man savnede, og som jeg savnede lige fra den første Time, jeg var der, nemlig et rigtig udmærket *Maleri* af en af de store Kolorister, af Titian, Correggio, Andrea del Sarto, Velazquez, Rubens, Rembrandt, van der Meer. For ret at vurdere, hvad der kan udrettes med farvet Skulptur, trænger man til at sammenligne det med, hvad Malerkunsten kan udrette med Farven. Det vilde da vistnok vise sig, at egentlig *alene* Malerkunsten udøver det virkelig kunstneriske Herredømme over Koloriten. Den højeste Tinde af dette Bjerg er det ikke Plastiken forundt at bestige; den maa nøjes med de lavere Regioner.

Det, som gjør Kunsten til Kunst, er, at den menneskelige Villie gjennem den kan udtrykke sig med den nøjeste og fineste Bestemthed, at den kan gjøre sig gjældende paa ethvert Punkt, at der ikke arbejdes paa et *omtrent*, men paa et *netop*. *Formen* gjengiver Billedhuggerkunsten med fuldkommen Bestemthed; men i Henseende til Farven maa der tages stærke Forbehold.

Jeg betragter her en farvet Gibs-Buste af en ældre Officer med en anselig Skallepande, af Josef Kaffsack i Berlin. Ingen kan nægte, at den baade i Form og Farve er

et meget respektabelt Arbejde: den store, haarde Pande er temmelig nær ved at gjøre en illusorisk Virkning. Nu ser jeg denne Buste imod et Tæppe af mørkebrunt Fløjl, der er ophængt som Baggrund, og det ser ganske godt ud. Der er Mening i denne Farve, en bestemt Smag, om der end i denne Sammenstilling af gullige, brune, brankede, brændte Farver er lidt for meget af en forbigaaende tysk Modesmag. Men hører det Fløjl bagved med til Kunstværket, den farvede Buste? Lad os være saa medgjørlige at indrømme det. Jeg ser desuden Busten og Fløjlet i en ganske bestemt Belysning, paa en given Plads i Forhold til Vinduet. Hører denne Plads og denne Belysning ogsaa med til Busten? Lad os ogsaa være saa medgjørlige ej at gjøre Vanskeligheder paa dette Punkt, skjønt vi derved komme til at drage noget vel stramme Vilkaar for den farvede Skulpturs Virkning.

Som jeg her staar, ser jeg altsaa Hudens Farve i Pande, Tinding, Kind i et ganske bestemt givet Forhold til Baggrundens Farve. Men nu tager jeg mig den Frihed at gaa nogle Skridt til den ene Side: Saa fordringsfuld kan den farvede Skulptur da heller ikke være, at den kan forbyde de levende Mennesker at færdes frit omkring i Rummet, og jeg fornemmer intet Kommando fra den gamle Officer om, paa hvilken Plet jeg skal staa for at betragte ham. Efter at have flyttet mig ser jeg en anden og anderledes belyst Flade af Pande og Kind imod den mørkebrune Baggrund. Der er ikke længere det samme Forhold mellem Farvetonerne — omtrent vel, men ikke nøjagtig.

Naar en Maler derimod paa sin jævne Flade sætter en Pande og en Kind imod en Baggrund, saa giver han et nøjagtig bestemt Forhold mellem Toner og Valører, det Forhold, som han netop vil give, i harmonisk Overensstemmelse med hele den lille Farve-Verden, han som absolut Herre skaber indenfor sin Ramme. Og er der overhovedet Lys nok til at se Maleriet, staa alle Farverne netop saaledes sammen og ikke anderledes. Ja det beskedneste Dekorationsmaleri, der ikke indlader sig paa at gjøre Billeder, men blot smykker en Flade med Linier og Farver, udøver i denne Retning et kunstnerisk Herredømme, som Plastiken, der arbejder med den virkelige, voluminøse Form i det virkelige Lys, ikke kan udøve.

Jeg antager, at de store Kolorister blandt Malerne — det vil altsaa sige dem, som overhovedet bedst have kendt Farvens Hemmeligheder — forholdsvis mindst vilde have interesseret sig for en illusorisk Farvning af Skulpturen. De vilde vistnok have hævdet, at der er stor Forskjel paa *Kolorit* og *Kolorering*. Jeg overser ikke, at f. Ex. *Velazquez* levede samtidig med hine duelige, endog udmærkede spanske Billedhuggere i Træ, der malede deres Statuer og Buster med Livets Farver og i den Grad stilede mod Illusion, at de endog tilføjede Taarerne, der strømme ned fra den sørgende Madonnas Øjne, med Glasperler, som man kan se det paa Montañez's ypperlige malede Træbuste i Berliner-Museet. Der synes mig at være et vist Slægtskab mellem denne farvede Skulptur og visse spanske Maleres Kunst: jeg tænker paa *Ribera* eller *Zurbaran*, som med deres drøje, tykskallede Lokalfarve og haarde Skygger vilde give et Indtryk af den ret haandgribelige Legemlighed. Men de største spanske Malere: *Velazquez* og *Murillo* havde i deres modneste Arbejder et helt andet Maal for Øje: de saa netop Farven i »den omstrømmende Luft«, de smeltede den i Lyset og vilde ikke vide noget af dens raa og usødne Virkelighed.

Correggio maa i Modena have set Arbejder af sin ældre Samtidige *Guido Mazzoni*, der gik videre end nogen anden af den italienske Renæssances Billedhuggere i at anvende Farven paa sin Skulptur i rent realistik Retning: han lod sig ikke nøje med farvede Buster og Statuer, men udførte hele Grupper, som han sammenstillede i store Nicher ligesom paa en Skueplads. Man kan endnu den Dag idag ikke se noget mere illusorisk end Gruppen af Jesu Barndom i Krypten af Domkirken i Modena, med den bekendte lille Kokketøs,

der kommer lige ind fra Skorstenen med en Potte Vælling til Christusbarnet. Men der er ikke nogen Sammenhæng mellem et saadant Fænomen og Correggios Malerkunst. Derimod har man allerede forlængst med Rette fundet Sammenhæng mellem Correggio og hans Samtidige *Antonio Begarelli*, der ligeledes gjorde Grupper og Figurer af Terrakotta til Modenas Kirker; *men Begarelli anvendte netop ikke Polykromien*, men gjorde sine Figurer ensfarvede og lod dem saaledes gjøre deres maleriske og plastiske Virkning i en bestemt givet Belysning i Rummet. Den store Maler har uden Tvivl interesseret sig meget for at studere Spillet af Lys og Skygge paa disse Figurers Overflade, og har maaske selv modelleret smaa Figurer til Forberedelse for sine store maleriske Kompositioner, saaledes som nogle Figurmalere ogsaa gjøre nu til Dags (jeg har set slige Forsøg hos Frederick Leighton i London). Men sikkert har Correggio ikke studeret Kødfarvens Virkning i forskellige Belysninger ved at overlægge Lerfiguren med en Lokalfarve: han var mere kræsen med Hensyn til Farvevirkningen end som saa.

Den farvede Skulptur og den fuldendte Malerkunst staa snarest i et omvendt Forhold til hinanden. Jo højere Malerkunsten udvikler sig, des mere suger den Farven af Skulpturen.

Eugène Delacroix pegede engang ned paa Gadens graa og snavsede Brolægning og sagde: »Hvis man havde sagt til Paolo Veronese: Mal mig en smuk blond Kvinde med denne Farvetone i Kødet, saa vilde han have gjort det, og Kvinden vilde i hans Maleri have været smuk og blond.« — Vel at mærke: i hans Maleri, paa et bestemt Plan i Dybden, i en bestemt Belysning, sammenstemt med alle Maleriets øvrige Farver. Under saadanne Vilkaar vilde den skære, blonde Kødfarve kunne undergaa saadanne Forvandlinger, at den vilde ses graa og neutral, og saaledes, at Beskueren dog vilde forstaa den graa og neutrale Tone netop som Billedet af en blomstrende Legemsfarve.

Lad os nu antage, at Malerens Figur staar lige i Forgrunden af Maleriet, i fuld Belysning: saa kan han ikke male en smuk blond Kvinde med en Farve som Gadens Brostene. Han skal da ikke alene finde en enkelt Tone, der gjør Indtryk af Lokalfarven i de fuldt belyste Partier; han skal ogsaa følge hele den Skala af Forvandlinger, som Lokalfarven undergaar efter Overfladens forskellige Stilling til Lyset og til Øjet. Overfladen af Legemet er rund, løber tilbage i sig selv. Kun en enkelt Stribe af den modtager Lyset lodret indfaldende, dens andre Dele strejfes af Lyset, vende mere og mere bort fra det, vende helt bort fra det, ligge i Skygge, optage i Skyggepartiet Reflex fra Luften og de omgivende Genstande. Alle Partierne fremstille sig altsaa i ganske forskellig Farve for Øjet. I det højeste Lys er Farven gullig, hvidlig, rødlig, i Halvlyset bliver den køligere, i Skyggen atter mørk, brunlig, i Reflexen forskellig efter Omgivelserne. I Lyspartiet kommer desuden Glansen til med en egen Farvetone. Alle disse Toner skulle staa saa forskellige i Farve og Valør, og alligevel skal der sørges for, at Øjet umiddelbart opfatter dem alle som Repræsentanter for én Lokalfarve, saaledes at hvis man efterhaanden drejede Overfladens forskellige Partier, som nu ligge i Halvlys, Skygge, Reflex, om i det fulde Lys, de allesammen i dette fulde Lys vilde staa med én og samme eller med indbyrdes meget nær beslægtede Farver. En uendelig Tumleplads for Koloristens Kunst. Alle de Toner, der gjengive Legemet, skulle desuden samstemme med hele det øvrige Maleris, føres ind i dets ejendommelige Atmosfære og Belysning.

Men den, som maler en Statue, skal blot lave en Tone sammen paa sin Palette, som svarer til Kjødfarven saaledes, at de ved at ses lige ved Siden af hinanden, i det samme Lys, nemlig det højeste og mest direkte, som Genstanden kan modtage, gjør den samme Virkning. Der kan vel ogsaa for Statuemaleren være Tale om Overgange og Nuanceforskelle, nemlig *i Lokalfarven selv*, idet f. Ex. Kinden er lidt rødere end Panden, Læben atter rødere end Kinden, Aarerne blaaligere o. desl. Men Overgange i Følge

Farvens Samvirken med Lyset har Statuemaleren Intet at gjøre med. Dem maa han overlade til Naturen at besørge: *den* lægger jo af sig selv Halvlys, Skygger og Reflexer over Tingene. Men Naturen er ikke Kunsten: at Kunsten overlader en Opgave til Naturen, vil sige, at den selv ikke har noget at sige om den, at det ikke er dens egentlige Element.

Og saa kommer det an paa, om Naturen kan løse Opgaven, det vil sige: om de Lys, Halvlys osv., som den lægger over den farvede Statue, kunne komme til at tage sig ud, som om de laa over virkelig levende Hud og Kød. Det kommer an paa, om det Stof, som Billedhuggeren vælger til at gjengive Form og Farve med, paavirkes af Lyset, modtager det og tilbagekaster det, paa samme Maade som det menneskelige Legemes Stof. I denne Henseende nødes man til at være meget nøjeregnende: endog et Øje, som ikke er særlig kunstnerisk dannet, vil lettelig frastødes af en falsk Virkning af Karnationen. Thi hvad der ikke ganske nøje stemmer sammen med den naturlige Karnation, kommer til at se ud som *Usundhed*, som om der var noget i Vejen med Stofblandingen i Personens Legeme og han altsaa ikke kunde befinde sig vel. Der hører ogsaa meget til, for at man virkelig skal tro paa Farven, tro, at den er Stoffets egen og ikke en paalagt Sminke.

I denne Retning maatte man virkelig være spændt paa, hvilke Oplysninger Udstillingen i Berlin kunde give dels gjennem ældre Kunstværker, dels gjennem nye Experimenter. Jeg fremhæver heraf, hvad der har forekommet mig særlig lærerigt — det være sig som Vink eller som Advarsel.

Det kommer an paa *Stoffet* — naturligvis for saa vidt som Stoffet kommer umiddelbart til Syne. Overlægger man det med en ugjennemsigtig Farvekruste, er det jo ligegyldigt, hvoraf Kjærnen bestaar, om den er af Terrakotta, Stuk, Træ, Elfenben eller Guld. Saa kommer det mere an paa Farvens Bindemiddel. Dog viser Erfaringen — ogsaa fra Berliner-Udstillingen, — saa vidt jeg skjønner, at en Dækning med et pastost Farvelag aldrig kan gjøre nogen rigtig god Virkning, hvad saa end Bindemidlet er: det standser Lysstraalerne umiddelbart paa Overfladen og tillader dem aldeles ikke at trænge ind i Stoffet. Oliefarven, hvis organiske Fedme saa fortræffelig hjælper *Maleren* til at gjengive, endog forherlige Legemsstoffet — netop fordi Maleren har hele Aftoningen i Lyset under sit kunstneriske Herredømme og kan spille med den mer eller mindre pastose og laserende Behandling — denne Oliefarve bliver, naar den anvendes paa Skulpturen, lettelig til en sejg Hinde, et Overtræk, som vægrer sig ved at gengive Naturen sandt. Renæssancetidens italienske, tyske, spanske Billedhuggere, som malede deres Arbejder, have troet for meget paa, at de med Oliefarve paa Kridtgrund kunde udrette noget lignende, som der kan udrettes i Maleriet. Det kan fra Formens Side være beundringsværdige Arbejder fra de største Mesteres Hænder, og Farvegivningen mangler naturligvis heller ikke en stor Interesse, som Vidnesbyrd om Tidens Smag og dens Krav til Kunsten. Jeg ønsker ikke Farven bort fra disse Statuer og Buster, foreslaar ikke at hvidte dem. Men jeg gad dog nok vide, om Nogen, der i Sandhed kender, hvad Kolorit er, nogen Sinde har fundet umiddelbar Glæde ved Farven paa disse Skulpturarbejder, saaledes som man kan fortrylles ved de store Maleres Kolorit.

Hvilket Stof eller Bindemiddel i Farven man end bruger, maa man meget vogte sig for en glinsende Fernis eller Glasur, naturligvis des mere, jo mere Kunsten gaar ud paa Illusion. Ved et Maleri kan man stille sig saaledes — eller man kan stille Maleriet saaledes —, at man ikke generes af Glansen. Derimod vil den i Volumen fremstillede Form med den krumme og bugtede Overflade uundgaaelig glinse stærkt, hvorledes man end stiller sig, hvilket gjør et Indtryk, som om Personen, med eller uden Klæder, kommer lige fra et Styrtebad — af Gummivand.

Nogle Forsøg af den nu afdøde *Carl Cauer i Creuznach* med at lægge Oliefarve

over en *forgyldt* Overflade, saaledes at Forgyldningen delvis skinner igjennem, turde betragtes som aldeles forfejlede: Virkningen er skingrende og skrigende, som allevegne, hvor en skinnende Metalgrund faar Lov til at virke gjennem Farven. Jeg haaber, at Cauer ikke i det andet Liv maa blive straffet altfor strængt, ikke engang saa strængt, som han egentlig havde fortjent det — for sin barbariske Behandling af Parthenonsfrisen med Forgyldning og Farve. Det mærkeligste ved Cauers Forsøg er, at de, efter Treus Oplysninger, have havt nogen Betydning i Retning af at agitere Spørgsmaalet om den polykrome Skulptur i Tyskland. Det er et Bevis paa, hvor meget Mod Tyskerne have paa farvet Skulptur, at de ikke engang have ladet sig afskrække af den Parthenonsfrise!

Blandt de Ting, som fortjente størst Opmærksomhed paa Udstillingen, var nogle Portrætbuster af *Terrakotta* eller *Gibs*, aldeles naturalistisk malede med Oliefarver eller Kaseinfarver paa en saadan Maade, at Stoffet ikke var ganske dækket af den paalagte Farve, men dets ejendommelige Karakter fik Lov til at virke igjennem den. Dertil hørte det Portræt af en Officer, som jeg ovenfor har nævnt, af *Josef Kaffsack*, et Mands-Portræt af *Max Landsberger* og et Portræt af en ældre fornem Dame, en Storhertuginde af Mecklenburg Strelitz, af den bekendte Prof. *Albert Wolff* i Berlin. Ved Farvegivningen havde Wolff lagt an paa, hvad vi i Danmark kunde kalde en Gertnersk Virkning: han havde gjort sig megen Umage for at gjengive den fine, klare, lidt visne Hud med de smaa skarpt tegnede Blodaarer i Kinden, Klarheden i de lyseblaa Øjne. Denne Kolorering var ingenlunde gjort uden Dygtighed; men Indtrykket af en kridtet Masse var ikke helt overvundet. Det samme gjælder ogsaa de andre Forsøg i denne Retning. Mindst af alt kan man paa denne Maade gjengive *Haaret*, det bliver ikke til andet end en klæg, kompakt Kage. Saa tunge, tætte, for Lyset absolut uigjennemtrængelige Stoffer som Gibs eller brændt Ler egne sig, efter disse Forsøg at dømme, ikke til i Forbindelse med Farven at optræde i de menneskelige Legemsstoffers Rolle.

Hvad der kan udrettes med *Voxet*, derom indeholdt Udstillingen ikke tilstrækkelig Oplysning. Det vilde være uretfærdigt at bedømme det efter Figurer fra et Voxkabinet eller et Panoptikon, der altid have været meget kompromitterende for den polykrome Billedhuggerkunst, uagtet det burde forstaas af sig selv, at man med lutter Exempler fra daarlig Kunst nemt kunde reducere al Kunst *in absurdum*. Det bør heller ikke bedømmes efter de i den senere Tid saa almindelig udbredte Kopier efter den bekendte Voxbuste af italiensk Renæssancekunst i Museet i Lille; thi efter dem at dømme maa Hovedet, der er dejlig modelleret, i Henseende til Farven være en ren Ruin. Det samme gjælder om en gammel italiensk Barnebuste, som var udstillet i Berlin. Ellers er det for det meste kun ganske smaa Arbejder af denne Slags, som man nu har tilbage fra den italienske Renæssances gode Tid, deriblandt nydelige Portrætter i Haut-Relief, modellerede af helt gjennemfarvet Vox. For en alvorlig Prøve af Virkningen er den lille Maalestok ikke gunstig.

Havde man nu blot hine tre store farvede Voxbilleder tilbage, som Florentineren *Orsino* udførte under *Andrea Verrochio's* Ledelse til Ære for Lorenzo af Medici, da denne 1478 med Nød og Næppe var sluppen med Livet fra den Pazziske Sammensværgelses Dolke! Armaturen i det Indre, siger Vasari, var udført af Træ og udfyldt med spaltede Siv; det ydre var beklædt med virkeligt Tøj, lagt i smukke Folder og overtrukket med Vox. Hoveder, Hænder og Fødder udførtes hule, af stærkere Vox, formet efter Naturen og malet med Oliefarver, forsynet med virkeligt Haar og anden nødvendig Udstyring, hvilket altsammen var saa godt gjort, at disse Figurer ikke saa ud som Vox, men som levende Mennesker. Den ene af dem, opstillet i en Kirke i Florents, var klædt i selve den Dragt, som Lorenzo bar, da han blev saaret i Halsen, og efter at være bleven forbundet, viste sig ved Vinduet af sit Hus for Folket, der var strømmet til for at faa at vide, om han var levende eller død, om det skulde glæde sig eller tage Hævn. — Det har, som

man ser, aldeles været Panoptikons Figurer, men sikkert tillige — hvad de moderne Figurer af denne Slags sjældent ere — virkelige Kunstværker. Det har været, hvad man kunde kalde *Lejligheds-Monumenter*, desværre ikke varige nok for en længere Eftertid, men vidunderlig virkningsfulde for den Slægt, som selv havde oplevet Begivenheden, selv havde staaet nedenfor Lorenzos Vindue og jublet for ham.

Af alle Stoffer, som Billedhuggerkunsten benytter, er det aabenbart *Marmoret*, som, naar Farven anlægges heldigt paa det, og naturligvis uden helt at dække og skjule Stenens Ejendommelighed, har den bedste Chance for at gjøre en natursand Virkning. Paa dette Punkt gav Udstillingen i Berlin vel heller ikke helt fyldestgjørende Oplysning, men dog mærkelige Fingerpeg.

Prof. *G. v. Koch* i Darmstadt havde udstillet et Par »tekniske Prøver paa transparent Behandling af Marmor«. Den ene var en *Haand*, der laa knyttet paa en hvid Marmorplade. Det saa ud til at være en gammel Dames eller en lærd Mands, i hvert Fald et Stuemenneskes Haand, Farven var lidt ufrisk og gusten med temmelig fremtrædende, blaalige Aarer; Knoerne lidt hvidere end det øvrige, fordi de vare bøjede. Det gjorde virkelig, i alt Fald i den Belysning, hvori Haanden var udstillet, en meget illusorisk Virkning; om Illusionen vilde tabe sig eller forsvinde, hvis man drejede Marmorhaanden om i en modsat Belysning, var der ikke Lejlighed til at erfare. Marmoret synes at have en lignende Grad af Klarhed, af en svag Gjennemtrængelighed for Lyset, som det menneskelige Legeme selv; desuden svarer Karakteren af Stenens Overflade, med den kornede Textur og den svage Glans, mærkelig nøje til den menneskelige Overhud.

Den anden af Kochs Prøver paa Marmor med transparent Farve var lige saa vel lykket; det var en kvindelig Overarm, ungdommelig og fyldig. Ogsaa *Arthur Volkmann* i Berlin havde udstillet Prøver paa farvet Marmor, en kvindelig Buste og et Relief af Eva ved Kundskabens Træ, altsaa en hel nøgen Figur. Men Kochs Forsøg vare heldigere. En Farve, der gaar ud paa Illusion, egner sig heller ikke for Relieffet, en Kunstform, der efter sin hele Mening og Betydning overhovedet ikke kan give sig af med Illusion.

De Koch'ske Forsøg ere dog for smaa og for spredte til for Alvor at løse det Problem, om Marmoret, behandlet med en transparent Farve, virkelig med Finhed og Sandhed kan repræsentere det menneskelige Legeme, om de end snarest tale derfor. Problemet kan maaske faa praktisk Betydning for Kunstens Fremtids-Udvikling, og i hvert Fald har det stor historisk Betydning med Hensyn til den antike Kunst. At Grækerne farvede deres Marmorstatuer, ikke alene Klædebonnet, Haaret, Øjets mørke Cirkel osv., men ogsaa den nøgne Hud, er Noget, som kan bevises ved endnu bevarede uomtvistelige Rester af Farvegivning. I Louvre ser man f. Ex. en gammelgræsk nøgen Figur fra Tiden omkring 500 f. Chr. (fra Aktium i Epirus), som endnu næsten helt har bevaret sin brunrøde, mandige Athletfarve. Ch. Newton har fundet Spor af samme Farve, anvendt paa samme Maade, paa Skulpturerne fra Mausoleet i Halikarnassos, der omtrent ere halvandet hundrede Aar senere. Tyske Forskere have gjort opmærksom paa, at hvor der paa antike Malerier (fra Pompeji og Herkulanum) forekommer Statuer, der maa antages at være mente som Marmorstatuer, ere de fuldt farvede. Om Antiken *allevegne* og *altid* benyttede den fulde Farve paa Marmoret, lader sig vistnok ikke bevise; i hvert Fald synes den dog ikke at have yndet den rent hvide Skulptur, som vi ere saa vante til fra vore Gibs- og Marmor-Museer.

Men et andet Spørgsmaal er, hvad den antike Kunst mente med Farven paa Marmorskulpturen, om den gik ud paa en fuldt illusorisk Virkning.

Naar man spurgte den berømte Billedhugger *Praxiteles*, hvilke af sine Marmor-Værker han selv var bedst tilfreds med, svarede han: med dem, som *Nikias* har forsynet

med en »*Circumlitio*«. Ved dette Ord maa der forstaas en Indgnidning med en transparent Tone eller Farve (Lasur), uden Tvivl ad »enkaustisk« Vej ved Hjælp af smeltet Vox, saaledes som det udtrykkelig berettes, at man sædvanlig behandlede de nøgne Marmorstatuer. I Følge den antike Hjemmelsmand skal den Nikias, som Praxiteles sigtede til, være den samme, som man kjender mange Steder fra som en af Datidens største Malere, en højst fremragende Kunstner. Under Forudsætning af, at det virkelig er ham, om hvem der her er Tale, maa man vistnok give Treu Ret i, at hans Virksomhed ved Praxiteles's Skulptur ikke kan have indskrænket sig til ubetydelige Pillerier. Da saavel Nikias som endog Praxiteles selv nævnes som Kunstnere, der paa en eller anden Maade har udviklet den enkaustiske Teknik, kan det hele maaske bedst forstaas saaledes, at Nikias's Fortjeneste af Marmorets »Circumlitio« har bestaaet — rent teknisk — i en egen Indbrændings-Methode, hvorved muligvis Marmorets Transparens er blevet bedre bevaret, og vel ogsaa i en hidtil uopnaaet Finhed i Valget af Farvetoner.

Netop ved den originale Statue af Praxiteles, den nu allevegne saa bekendte Hermes med Dionysosbarnet, som man havde den Lykke at finde ved Udgravningen af Olympia, var det paafaldende, at den nøgne Huds Overflade var bevaret med ualmindelig Skærhed og Glathed, medens Overfladen af Klædebonnet og Haaret var mere ru. Paa Sandalernes Baand var Spor af Rødt og Guld endnu bevaret. I Henhold til disse Omstændigheder i Forbindelse med de ovennævnte Beretninger om Nikias's »Circumlitio« havde *Ludwig Otto* i Dresden udført et ganske vakkert Aquarelmaleri af Statuen, som den kunde antages oprindelig at have set ud med helt farvet Overflade. Haaret var her — uden Tvivl rigtig — forgyldt: Mange fundne Farvespor vise, at Grækerne virkelig — ligesom ogsaa nogle af de største italienske Malere (Correggio, Venetianerne) — betragtede det blonde, gyldne Haar som det skjønneste. Klædebonnet havde Ludwig Otto gjort purpurrødt. Den nøgne Hud var malet aldeles med Livets egen Farve, med ligefremt *Krav paa Illusion.*

Nu vel, hvorfor ikke? — Og dog er der i dette Spørgmaal noget fint og vanskeligt og dunkelt, som jeg for mit Vedkommende efter fornyet Overvejelse bestandig tager i Betænkning at besvare med et rigtig troende Ja. Der forekommer mig at være noget i Sagens Natur, som volder Betænkeligheder. Og Grækerne vare, i kunstneriske Sager i det mindste, ellers altid i saa ypperlig umiddelbar Forstaaelse med Sagens Natur, at man har vanskelig ved at tro, at de skulde have gjort noget Overgreb over den rette Grænse — skjønt det jo ogsaa kan være muligt. Jeg vil forsøge at forklare mig lidt nøjere herom.

I Begyndelsen af dette Aarhundrede yndede man, især i England, at lade levende Mennesker i hvid kridtet Trikot optræde i berømte Statuers Stillinger. Dengang tænkte man ikke paa den farvede Skulptur; man troede i en saadan Grad paa Antikerne med deres »ideale« Hvidhed, at man endog fandt Tilfredsstillelse ved at behandle det levende Liv som et Materiale, hvoraf man lavede eftergjorte Statuer. Det var den »forkerte Verden«, og den Verden varer heldigvis aldrig længe.

Det maa indrømmes, at der er meget bedre Mening i ved Hjælp af Farven at føre Statuen saa nær op til Livet og Virkeligheden som muligt. Det er rimeligere at lade Statuen rette sig efter Livet, end Livet efter Statuen.

Men der turde dog være en Grænse, en »Streg«, som man siger, som man ikke bør gaa over.

Jeg sætter nu engang, at den sidste Rest af Vanskelighed for en fuldkommen Natur-Efterligning ved Hjælp af farvet Skulptur var overvundet, at man havde Statuen i Form og Farve som fuldendt, og ikke blot omtrentligt Billede af Virkeligheden. Lad det f. Ex. være en Statue af den skjønne nøgne Kvinde, af den Art, som der nu gjøres saa

mange af, og som tidt gjøres meget skjønt og i en skjøn Mening, ikke alene i Frankrig og Italien, men ogsaa i Tyskland, ja i vort eget Norden. Nu danner Marmorets klare Hvidhed en vis Grænse for Illusionen, en Grænse, som endog den moderne franske Skulptur, der just ikke har sin Berømmelse for altid at respektere »Stregen«, overholder som gjennemgaaende Lov: i Frankrig dyrker man næsten ikke den farvede Skulptur. Ophæv denne Grænse ved en fuldstændig — vel at mærke: *fuldstændig* illusorisk Farvegivning: vilde det ikke let kunne blive en lidt farlig Leg? Kunde det ikke ogsaa — paa en anden Vis — blive en »forkert Verden«? At der har været et Gran af denne forkerte Verden i Oldtiden, vil man næppe kunne benægte, naar man læser Fortællingerne om, hvad der hændtes med Praxiteles's knidiske Afrodite — det vil sige: visselig ikke, som Praxiteles havde ment den —, eller Ovids Udmalinger af Pygmalions Kjærlighed til den skjønne Elfenbens-Statue, han havde udført, og som han forlangte af Afrodite, at hun skulde gjøre levende.

Lad dette Exempel fare: vi kunne tale om andre, af en ganske anden Natur, f. Ex. Billeder af vore egne Forældre. Hvor skulle vi have dem staaende? F. Ex. paa en Pjedestal i vor Stue. Nej, det passer jo ikke til den fuldkomne Illusion, som her netop skulde opnaas. Min Fader og min Moder sad aldrig paa en Pjedestal, og et fuldkomment skuffende Billede af dem i naturlig Størrelse siddende paa en Pjedestal, vilde stemme meget daarlig med deres Væsen. Nej, sæt min Moder med Bog eller Haandarbejde i Sofahjørnet og min Fader ved Arbejdsbordet, saaledes sad de. Nu er Illusionen fuldkommen.

Men hvorfor tale de ikke? Jeg kjender hvert Træk, hver Mine i deres Ansigter, Blikket i Øjet, Smilet om Læben. Det er jo en evig Kval, at de sidde der tause og ubevægelige og aldrig lukke Munden op. Flyt snarest muligt disse indiskrete Billeder bort igjen, som give store Løfter, de ikke kunne holde. Med Panoptikonsfigurer er det en anden Sag: de ere slette, de ere gjorte for sløve Øjne og de lyve daarlig. Det frelser dem.

Ulykken er, at man alligevel ingensinde kommer ud over, at *Billedhuggerkunsten er en Abstraktion.* Det er ikke alene en Abstraktion at gjøre et Relief, men ogsaa at gjøre en Buste; thi virkelige Mennesker ere jo ikke afskaarne midt over Brystet. Det er ikke alene en Abstraktion at gjøre en Kolos eller en Statuette, ved hvilke man ser bort fra den virkelige Størrelse, men ogsaa at udføre den hele Figur i »naturlig« Størrelse; thi man nødes dog til at se bort fra, at Statuen ikke kan bevæge sig og ytre Livet i Tidens Forløb som et virkeligt Menneske. Det er en Abstraktion ej alene at gjøre hvid Skulptur, men ogsaa at gjøre farvet Skulptur; og jo mere man tror at kunne trodse Abstraktionen eller undgaa den eller ophæve den, des mere faar man den over Hovedet som en Spand koldt Vand. I Følge Sagens Natur.

Derfor gjør det for Billedets Virkning som Billede ikke saa meget til Sagen, paa hvilket Punkt af Abstraktionen eller Illusionen man stanser. Den største Kunst, som der rigtig hører Geni til, er den at vække Illusionen med de allerfærreste Midler og saaledes bringe en hel Mængde Abstraktion til Taushed. Den store Kunstner behøver ikke mere end Pen og Blæk og hvidt Papir eller en Klump mørkegraat Ler til at rive os helt med, sætte vor Fantasi i Bevægelse og faa den til at udfylde alt, hvad der mangler. Og den ringe Kunstner kan sætte hele Illusionens Maskineri i Gang, saa meget han vil, han faar os dog aldrig med, han faar os blot til at tænke paa alt det, som alligevel mangler.

Vi have underkastet disse Forsøg paa at forbinde Skulpturen med en illusorisk Gengivelse af Virkelighedens Farve en skarp Examination for om muligt at faa det endelige Svar paa den Sags Sammenhæng; og vi nødsages til at vedkjende os det Resultat, at Skulpturen ingenlunde i samme Grad som Malerkunsten kan benytte Farven til Gengivelse af Virkeligheden. Dermed skal dog ikke være sagt, at det aldeles bør nægtes

Skulpturen ved Farvens Hjælp at nærme sig Virkeligheden. Tværtimod: om det end aldrig bliver til Kolorit i samme kunstneriske Betydning som i Malerkunsten, kan det aabenbart gjøres med Smag og Skjønsomhed og vil kunne bidrage meget til at gjøre Billedhuggerkunsten populær, hvortil den nok kan trænge.

Om Skulpturen end i sit uplettede hvide Klædebon bliver æret som en Dalai Lama af sine Troende, maa det dog i Længden være noget kjedeligt og i alle Henseender lidet lønnende for den at føre en fra det virkelige Liv næsten lige saa afsondret Tilværelse som denne højærværdige Person. Der maa vel kunne findes fornuftige Mellembestemmelser mellem Thorvaldsens Museum og Kjøbenhavns Panoptikon. Jeg sigter ikke til Middelmaadighed, til Mellembestemmelser i kunstnerisk Værd og Betydning — thi deri skal man vistnok kræve det mest mulige, og deri tage vi Parti for Thorvaldsens Museum; men kun i Anvendelsen af Farven og Forholdet til det virkelige Liv.

Desuden kan Problemet om farvet Skulptur ses fra et rent andet Synspunkt og stilles paa en rent anden Maade. Vi tale ikke længere om en illusorisk Gjengivelse af Virkeligheden, men om en væsentlig *dekorativ* Anvendelse af Farven. Et er, at man sætter alle Sejl til for ved Farvens Hjælp at faa Statuen til at gjøre et skuffende Indtryk af Virkelighed, et andet, at man blot bruger Farven til at *undgaa en Ensfarvethed*, som vilde virke dødt og kedsommeligt paa Øjet, uden at man derfor kom ind paa Kravet til Illusion. Her spørges altsaa ikke længere om, hvorledes Farven paa Skulpturen svarer til den Virkelighed, som Formen gjengiver, men om hvorledes den harmonerer med de Omgivelser, hvori Skulpturværket faar sin Plads.

Die Sonne duldet kein Weisses, har den store Digter og Farve-Fysiker Goethe sagt. Det er strængt taget ikke sandt; thi Solen taaler baade Lilier og Gaaseurter, holder maaske endog meget af dem. Men sandt er det dog, at Hvidt blandt alle Jordens Farver er den, som mindst er Solens Yndling, og det Hvides Raaderum indskrænkes mere og mere, jo kraftigere Solen faar Lov til at herske. Hvidt er jo paa en Maade — ligesom Sort — ingen Farve; der er noget negativt, abstrakt, tomt over det hvide, og — i Følge Idéforbindelserne — noget koldt, noget som minder om Polarzonerne, noget dødt og sørgmodigt. Det klare Marmor med sin let brillerende Overflade er i hvert Fald festligt at se til, om end koldt; men Gibsen er et Stof, der kun synes tvært at sige: Jeg vil intet have med Farve at gjøre, jeg forlanger kun at tjene den rent abstrakte Form. Men det Abstrakte anerkjender *Naturen* overhovedet ikke.

Den *rent hvide og farveløse* Marmorskulptur er unægtelig — i det væsentlige — et Fænomen, som først kommer frem efter Antikens Tider og især hører hjemme i Renæssancen og i Nutiden. Det er vel muligt, at Renæssancen, hvis den ret var blevet var, hvormeget Antiken anvendte Farven ogsaa paa Marmoret, havde fulgt dens Exempel; thi den var jo i og for sig aldeles ikke bange for Farven i Billedhuggerkunsten (paa Terrakotta, Træ m. m. m.). Men man gaar dog for vidt, naar man paastaar, at Farveløsheden paa Renæssancens Marmorskulptur alene hidrører fra en »arkæologisk Misforstaaelse«. Det vilde ikke være historisk rigtigt at betragte Sagen saaledes, at Renæssanceskulpturens egentlige Væsen skulde have bestaaet i at efterligne Antiken: den var moderne, og produktiv ud fra en moderne Følelse. Den udviklede ogsaa en anden Slags Billedkunst, som arbejdede med sort og hvidt og altsaa abstraherede fra Farven paa en Maade, som Antiken egentlig aldrig havde gjort det, nemlig Kobberstikket, eller overhovedet Billedtrykket.

Den hvide, klare Sten var for Renæssancen meget mere en Sjældenhed og en Kostbarhed, end den havde været i Oldtiden; man kælede mere for dens egen materielle Skjønhed og gav den en blank Politur, hvilket synes at have været sjældent i Oldtiden: naar vi nu undertiden ser det i antike Billedværker, turde det hidrøre fra moderne Overarbejdelse. I Renæssancens senere Del yndede man meget at give Billedhuggerarbejdet

af den klare, blanke, hvide Sten, ligesom af Sølv eller Elfenben, *Baggrund og Omgivelser af poleret sort Marmor eller Ibentræ:* det gjør en ejendommelig Virkning, som man ikke kan frakjende Skjønhed og Stemning; men Stemningen er unægtelig melankolsk og ligner aldeles ikke den antike Grundstemning. I den kristelige Tidsalder er det saa tit Gravens Stemning, som har behersket Livet, i Oldtiden beherskede Livets Stemning endogsaa Graven.

Naar man benytter, eller delvis benytter det hvide Stof, kommer alt an paa at undgaa Indtrykket af, at Hvidheden er en Tomhed i Farven, et Ophør af den, men at man tværtimod ved Omgivelserne forstaar at fremhæve det positive Element af Farve, som er i det. I Ny Carlsbergs Glyptothek ser man for Tiden, som bekendt, to Marmor-Exemplarer af Paul Dubois's skjønne »Eva«: Ved Sammenstillingen og den indbyrdes Modsætning bliver man ganske tydelig var, at Marmoret i de to Figurer har en forskellig Farvetone, at den ene har et fint grønligt Skær, den anden et violetligt. Denne Marmorets naturlige Farve bør ikke lades ude af Syne ved Indfatningen og Omgivelserne. Paa Udstillinger i Paris benyttes gjerne gamle Gobelins til Beklædning af Væggene i Skulptur-Afdelingen: disse gamle Tapeters dybe, mangfoldige og utydelige Farve tjener ypperlig til ligesom at lokke Farverne frem af det hvide Marmor, som staar foran dem.

Udstillingen i Berlin viste ogsaa flere ret heldig Forsøg paa *ved en ganske simpel Forskel i Toner at undgaa et trættende Indtryk af Ensfarvethed*, idet ethvert Stof eller ethvert enkelt Legeme i en Gruppe faar en lidt forskellig Aftoning, uden at der egentlig bliver Tale om Polykromi. Til de bedste Exempler hørte en Terrakotta-Buste af en ældre Dame (af *Adolf Hildebrandt*), i hvilken blot Haarets, Kjolens og Hudens Farver vare holdte ude fra hinanden ved lette Nuancer, og en Marmorgruppe af en Satyr, der spøger med en lille Dreng (af *Carl Begas*), hvor der var tilvejebragt et meget diskret og let Spil mellem forskellige Toner i Stoffer og Legemer, medens der dog saa lidt var Tale om Forsøg paa Illusion, at ikke engang den farvede Del af Øjet stod synderlig mørkere end det Øvrige.

Ved den dekorative Anvendelse af Farven i Skulpturen har den Polykromi, der tilvejebringes ved *Sammensætning af forskellige Stoffer*, den største Betydning: det er den, som mest gjør Indtryk af Ægthed.

Blandt alle nu existerende Værker af denne Art mindes jeg intet, som i overvældende dekorativ Effekt og Rigdom kan maale sig med det kolossale Alter over Sankt Ignatius Loyola's Grav i den store Jesuiterkirke i Rom, nær ved Kapitolium (i Tværskibet til venstre fra Indgangen). Der er ødslet med Marmor, Bronce, Sølv og Forgyldning, Lapis Lazuli og Juveler. Det Hele bugner af Rigdom, af en vis luende, glinsende, blinkende Pragt; forresten er det ogsaa som plastisk Værk (fra le Gros's og Teudon's Side) udmærket dygtigt, men paa det 17de Aarhundredes Vis ophidset og lidenskabeligt i Udtrykket. Forsøg paa Illusion i Benyttelsen af Stoffernes Farve er der heri slet ikke: endog de enkelte Figurer eller hele Grupper ere hver for sig kun af et enkelt og ensfarvet Stof. Materialet vil netop paa ingen Maade krybe i Skjul bag nogen Illusion; det vil tværtimod slaa saa stort paa som muligt med sit materielle Værd for paa en gavnlig Maade at minde den troende Beskuer om, at Jesuiterordenen ikke lider Nød paa Magt og Midler. Der er i den Maade, hvorpaa Pragten her stilles til Skue, et forsvarligt »Slag paa Lommen«. Det hele mærkværdige Fænomen beror sandt at sige ikke paa nogen synderlig Agtelse for dem, der forudsættes som Beskuere: de behandles en Smule som Vilde fra Sydhavs-Øerne, som det gjælder om at imponere med saa megen materiel Effekt som muligt, paa samme Tid som Følelsen hidses med stærke Fagter og Sanserne blændes med Glans og Farver.

Gaar Tankerne fra dette Værk over til de mægtige Kolosser af Guld og Elfenben i den græske Oldtid, Værker som Fidias's Pallas Athene i Parthenon eller hans Zeus i

Olympia eller Polyklets Hera i Argos — nødsages man vistnok til at indrømme Oldtidens Grækere, at deres Kultur har været ædlere og ægtere. Det beror ikke fortrinsvis paa, at de Stoffer, som de anvendte, vare endnu kostbarere, Tekniken vanskeligere og Maalestokken større — disse Kolosser ere jo som Æventyr midt inde i den virkelige Historie —; men paa, at Stoffet her, efter alt hvad man kan skjønne, mere har underordnet sig Kunsten. Vistnok skulde Beskueren ikke glemme, at Stofferne i disse Billeder vare Verdens kosteligste; men den større Rigdom synes dog at have været behersket af en langt visere, mere overlegen kunstnerisk Økonomi.

Her har der i en og samme Figur været anvendt en virkelig Polykromi, idet Haar og Klædebon har været udført af Guldplader, det nøgne af Elfenbensplader, medens der stænkvis har været anvendt andre, mere spillende og levende Farver (Email, forskellige Metaller, ædle Stene, dog ikke brillerende); Zeus's Trone var udført af Ibentræ med Prydelser af Guld og Stene og med Billeder af Elfenben. De to Hovedfarver, Guldets og Elfenbenets, have staaet i et mildt harmonisk Forhold til hinanden indbyrdes. Vel kan man ikke nægte Muligheden af, at Elfenbenet har faaet en Farvetone (der naturligvis ikke har dækket eller skjult Stoffets egen skjønne Karakter); men Farven har da i hvert Fald ogsaa været varm (i Zeus's Skikkelse mørkere, brunligere eller rødligere) og i nær Familie med Guldets. Vistnok har der i alt dette ogsaa været en vis Tilnærmelse til Illusion, til Billedet af en olympisk og guddommelig Virkelighed; men det har dog kun været en Tilnærmelse, der ingenlunde har naaet, eller egentlig villet naa, en skuffende Gengivelse af det menneskelige Legemes Stoffer. Tanken føres uvilkaarlig til den senere Middelalders Helgenbilleder med gyldne, skinnende Klæder: i dem var der paa Grund af Kunstens realistiske Retning langt mere Villie til ved Farvens Hjælp at give et skuffende Billede af Virkelighed, om end Forgyldningen i Klædedragten ligesom Glorien løftede det hele op i en overjordisk, paradisisk Æther.

Jeg har allerede berørt, at der paa Udstillingen i Berlin fandtes en lille Athene Parthenos af Elfenben og forgyldt Sølv, som skulde illustrere, hvorledes Fidias's Kolos i Parthenon kan have taget sig ud. Men dette Arbejde kan man ikke lægge synderlig Vægt paa, ikke engang i Henseende til Stoffernes og Farvernes Anvendelse: jeg tror, at det f. Ex. var aldeles »grebet ud af Luften«, at Sølvet i Athenes Vaaben paa den lille Figur var oxyderet sort. Et tidligere Forsøg paa at genfremstille Fidias's Athene Parthenos, udført af den franske Billedhugger Simart paa Hertugen af Luynes's Bestilling, har jeg aldrig haft Lejlighed til at se. Som plastiske Kunstværker blive de moderne Forsøg paa at mane Fidias's Værker frem paany naturligvis altid ganske utilfredsstillende, allermest naar man, som det synes at være Tilfældet med den lille tyske Figur, ikke engang tager en virkelig Kunstner med til Hjælp, men mener, at en Videnskabsmand (O. Benndorf) og en Tekniker (den Wienske Gravør og Gørtler Heinrich Jauner) ved forenede Kræfter kunne producere noget, der kan fremstille en Figur af Fidias.

Af alt, hvad der kan tjene til at illustrere Grækernes Anvendelse af Guld og Elfenben til Statuer, har intet forekommet mig saa oplysende som nogle udskaarne *japanske* Grupper, jeg har set dels i Berlin, dels i Kensington-Museet i London. Selvfølgelig er det ikke nogen *direkte* Oplysning om de gamle, græske Værker, man kan øse af de østerlandske; endog Anvendelsen af Stoffer og Farver er noget forskellig: i de japanske Grupper er Klædedragten ikke gylden, men udført af en smuk, lysebrun Træsort, der harmonerer godt med det gullige Elfenben i Huden; heller ikke er Haaret farvet, men staar, mærkeligt nok, med samme lyse, gule Elfenbensfarve som Huden — saa lidet er der her lagt an paa Illusion. Men det som er lærerigt at iagttage i de japanske Værker, ogsaa med Hensyn til Forstaaelsen af de gamle græske, er, at de ikke ere kunstige Forsøg paa atter at fremmane svundne Tilstande, men ere fremgaaede af en sund og

naturlig Smag, som er fæstnet i en bestemt national Tradition. Det er ogsaa interessant, at Japanerne stemme overens med Grækerne deri, at de ikke helt lade sig nøje med de to indbyrdes nært beslægtede Hoved-Toner (Elfenben og Guld eller Elfenben og Træ), men benytte Stænk af spillende og glansfulde Farver (Perlemor, mørkegrønt, lakrødt) til at oplive Indtrykket.

Ved Udstillingen i Berlin — og allerede ved den Bevægelse, som fremkaldte den — er der givet et Vink, som vi uden Tvivl bør agte paa, ikke just for at være paa Moden, men fordi der er *noget* sundt og rigtigt i den. Hvad og hvor meget det er, har jeg her forsøgt at bidrage til at klare. Historisk kan der ikke være Tvivl om, at der har været Fordom og falske Slutninger med i Spillet, naar de nyere Tiders Billedhuggerkunst for det meste saa aldeles har underkjendt Farvens Betydning. Farven, som nu engang, i Kraft af Naturen, er en Stormagt i alle Indtryk, der komme til os gjennem Synet, har hævnet sig ved i beklagelig høj Grad at sætte Billedhuggerkunsten selv ud af Spillet.

Fig. 84. Ornament fra et italiensk Fajancefad (Alph. Rothschilds Saml.).

Kristian IV's Statue ved Rosenborg.

Af **C. Nyrop.**

Kjøbenhavn er ikke rig paa Statuer, og mellem de faa, den har, findes — mærkeligt nok — hverken Absalon eller Kristian IV, ti Ingen vil sikkert for Alvor pege paa »Gibsbispen«, der fra den nordiske Udstilling i 1872 flyttedes til Raadhusets Forsal, hvor den endnu nyder tarvelig Gjæstfrihed, og hvad Kristian IV angaar, da er der sikkert Kjøbenhavnere i Mængde, der ikke ane den lille Statues Tilværelse, som ved en underlig Skjæbnens Omskiftelse har faaet Plads ved Rosenborg. Den er ikke gjort til at staa der, og det er sikkert et stort Spørgsmaal, om den bør vedblive at have Plads der. Men herom nedenfor; Statuen har sin egen, ganske interessante Historie.

Da Kristian VIII var tilstede ved Frederik VI's Bisættelse i Kristian IV's Kapel ved Roskilde Domkirke, synes han at have besluttet at ville rejse Kristian IV det Mindesmærke i Kapellet, som tidligere Tider ikke havde faaet rejst. Han henvendte sig strax til *Thorvaldsen*, der var villig til at udføre en Kristian IV's Statue, og i Februar 1840 udgik et kongeligt Reskript, hvorefter Mindesmærket skulde bestaa af »en Sarkofag, i hvilken den Højsaliges Kiste kunde indsættes, og som skulde staa foran Kongens Statue af forgyldt Bronce.« Og saa hurtigt gik Arbejdet, at det i Oktober 1841 kunde meddeles Kongen, at Statuen ikke alene var modelleret, men støbt, og i November s. A. tilstillede Kongen Finansministeren en af *G. F. Hetsch* gjort Tegning (s. Fig. 85) til et »Kong Kristian IV's Mausoleum« med Paalæg om at foranstalte det udført. Der var imidlertid nu indtraadt den Forandring, at Statuen, der i Forbigaaende bemærket ikke blev forgyldt, ikke længer stod foran Kisten,

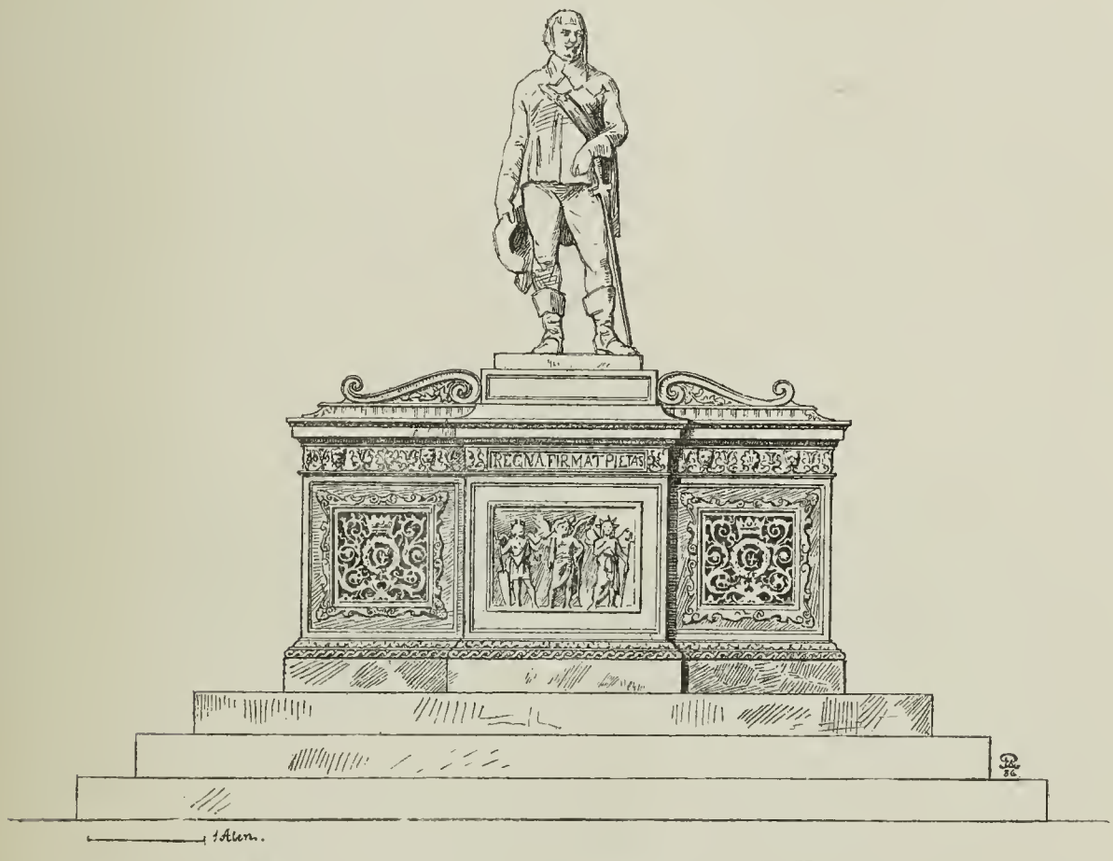


Fig. 85. Mindesmærke for Kristian IV af *G. F. Hetsch.*

men ovenpaa Sarkofagen, hvori Kisten var anbragt, en Forandring, som Thorvaldsen godkjendte bl. A. ved i Slutningen af 1842 at modellere et Midtbasrelief til Sarkofagen, en Illustration af Kristian IV's Valgsprog *Regna firmat pietas.* — *J. B. Dalhoff*, der havde støbt Statuen, støbte ogsaa Bronceornamenterne til Sarkofagen ligesom dennes Bronceoverdele. Statuen og Sarkofagen skulde efter Kongens Bestemmelse staa foran Pillen mellem de to Vinduer i Kapellets nordre Væg.

Kongen tænkte imidlertid paa Mere end Statuen. I Maj 1843 forelagde *Hetsch* ham Tegningerne til de Glasmalerier, hvormed de nævnte Vinduer helt skulde smykkes, Kapellets to andre Vinduer — et i hver af dets Sidevægge — skulde have en omløbende kulørt Bort, og de fremlagte Tegninger bleve approberede. Udførelsen overdroges Maler-

mester *C. Løffler* og Glarmester *Peter D. W. Fischer*, og ogsaa her blev der taget saa kraftigt fat, at Hetsch i Januar 1844 kunde meddele Kongen, at baade Mausoleet og Vinduerne formentlig vilde være færdige »næstkommende Efteraar«. Statuen og Vinduerne fordrede imidlertid Suplementer, og Hetsch gjorde allerunderdanigst opmærksom paa, at skulde Kapellet have »en malerisk Dekoration« paa de store kalkede Vægge, burde der formentlig nedsættes en Kommission, der kunde foretage, hvad der i saa Henseende var nødvendigt, saaledes at Kapellet i Jubilæumsaaret 1848 kunde staa færdigt. Som Følge heraf blev der under 12. Februar 1844 nedsat en Kommission bestaaende af Historikeren *E. C. Werlauff*, Arkæologen *Chr. J. Thomsen*, Hofbygmesteren *J. H. Koch*, Kunsthistorikeren *N. L. Høyen* samt *Hetsch*, og i Marts 1845 blev den tiltraadt af Overhofmarskalk *J. G. Levetzau* som Formand.

Det var Hetsch, der hidtil udelukkende havde raadet, og han har ganske sikkert troet, at saaledes skulde det væsentlig vedblive, men Alt forandredes nu. Kapellets Udsmykning overdroges den fra Italien hjemkomne Maler *Eddelien*, Hetschs »maleriske Dekoration« blev til vældige Freskomalerier, der ganske vist efter Bestemmelsen skulde være færdige til 1848, men Jubilæumsaaret saa ingen Jubilæumsfest, og da Eddelien efter nogen Sygelighed pludselig døde i December 1852, var endnu kun Billederne i Kapellets Hvælving samt — for den væsentligste Del — en under den anbragt Frise fuldført. Kommissionen stod, da Eddelien døde, i høj Grad mistvivlende overfor sin Gjerning, de til Kapellets Udsmykning af Kristian VIII bevilgede Midler vare for største Delen brugte, og endnu var den betydeligste Del af Arbejdet tilbage. Der var tilmed ikke længer en kunstelskende, enevældig Konge at gaa til, men en Minister og en Rigsdag. Forholdene vare alt Andet end lyse, og dog havde de en oplivende Indflydelse paa i alt Fald eet af Kommissionens Medlemmer, nemlig Hetsch, der nu troede Lejligheden kommen til paany at faa sine Planer frem. Sagen træder for ham ind i et nyt Stadium, »under hvilket«, som han skriver — det er i 1854 — »jeg anser det for Pligt at fremsætte mine individuelle Anskuelser, hvis Udtalelse under de tidligere fremherskende Forhold vilde have været frugtesløs.« Hetsch havde følt sig tilsidesat. Eddelien og Koch havde ledet Arbejdet, saaledes at Hetsch, som han ikke lægger Skjul paa, havde været indskrænket til at »fungere som Medlem« af den allernaadigst nedsatte Kommission, og aldeles bortset fra, at Dhrr.s Styrelse efter Hetschs Mening var i høj Grad ensidig, derved at de lod en arkitektonisk og plastisk Udsmykning træde fuldstændig i Skygge for den maleriske Udsmykning, havde han Grund til at føle sig ilde berørt, ti Alt, hvad han med Iver havde virket for, Sarkofagen, Statuen og Glasmalerierne, blev der set paa med unaadige Øjne, og Uviljen traadte navnlig, efter Kristian VIII's Død, synligt frem.

Ved en i Frederik VII's første Regeringstid erhvervet Resolution blev Kapellets to ovenfor nævnte Sidevinduer tilmurede. Det blev gjort for at skaffe Væggenes Freskomalerier en bedre Form og en bedre Belysning, men denne Forandring var en Dødsdom over Glasmalerierne, ti da der nu kun blev to Vinduer tilbage i Kapellet, maatte Lyset kunne falde fuldt og klart ind igjennem dem. Der foreligger et Brev af 18. Juni 1849 fra Hetsch, hvori han med Vemod erindrer, at Kristian VIII levende havde interesseret sig for Glasmalerierne og oftere mundtlig havde paaskyndet deres Færdiggjørelse, og betegnende for hans Stemning henstiller han i dette Brev, »da den hele Detail, der vedkommer Kapellets Dekoration, som ovenanført alt længe har været i Hr. Konferensraad Kochs Hænder«, om det ikke vilde være rigtigt, at han til denne afleverede Alt, hvad han sad inde med vedrørende Kapellet. I Overensstemmelse hermed kvitterede Koch den 27. Avgust 1850 for Modtagelsen af 8 Kasser med Glasvinduer, der hensattes i et Værelse paa Kristiansborg Slot, og hermed gik Glasmalerierne ud af Kapellets Historie. Nu var Mausoleet tilbage, men med det gik det næsten paa samme Maade. Marmorsarkofagen og de til den

hørende Bronceornamenter bleve i 1851, godt forvarede i Kasser, gjæmte »paa et sikkert Sted« i Roskilde Domkirke, og selve Statuen maa formentlig tænkes staaende i en af Kapellets Kroge. Statuen, der, som Hetsch siger, havde været »Vehiklet« for det Hele, paaagtedes ikke længer.

Det var disse »Forhold« Hetsch haabede at kunne faa forandrede. Kommissionen modtog i September 1854 en Anmodning fra Indenrigsministeriet om at forelægge det en for Fremtiden antagelig Plan til Kapellets Fuldførelse, og for Hetsch stillede det sig nu saaledes, at der ikke vilde kunne være Tale om, at Rigsdagen vilde bevilge, hvad Vægmaleriernes Færdiggjørrelse efter Eddeliens Plan vilde koste; der var medgaaet 31,000 Rd., og Færdiggjørelse, vilde koste mindst 50,000 Rd. til. Det Eneste, der derfor var

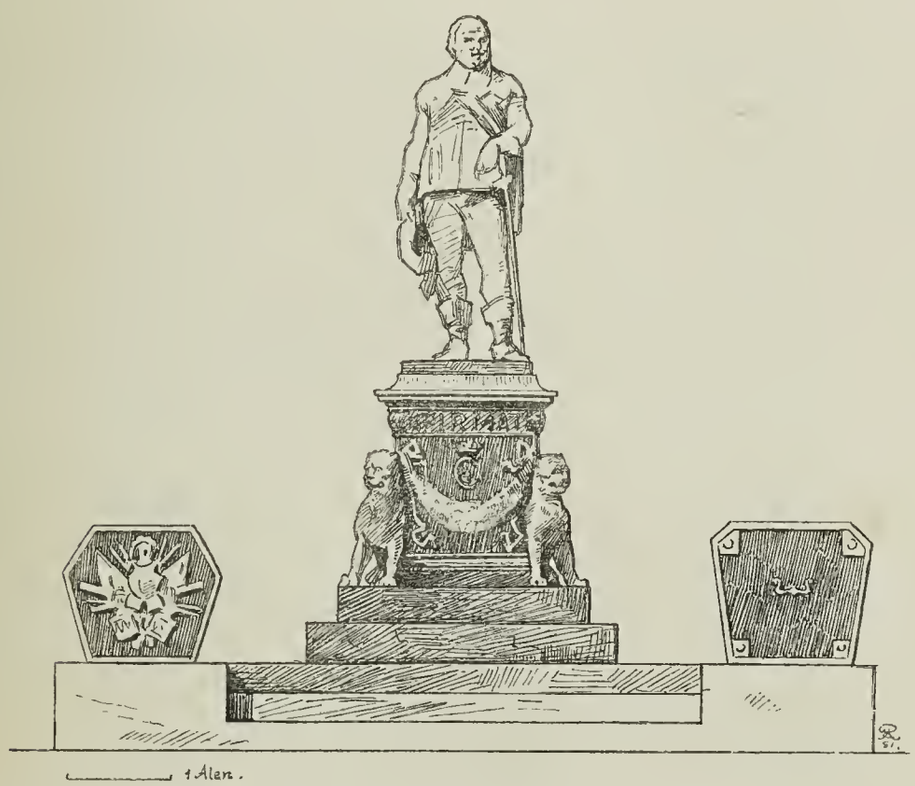


Fig. 86. Tidligt Udkast til et Mindesmærke for Kristian IV
af *G. F. Hetsch.*

mulig, var efter hans Mening at vende tilbage til »de Grundanskuelser, som havde ledet til den oprindelige og simplere Plan«; først og fremmest, skriver han, »bør de tilmurede Vinduer igjen aabnes«. Og det saa næsten ud, som om han skulde trænge igjennem. Af Kommissionens Medlemmer vare i Øjebliket foruden Hetsch kun Levetzau og Thomsen tilstede, og den saaledes beskaarne Kommission tilskrev Indenrigsministeriet, at det burde nøje overvejes, om Vinduerne af Hensyn til Statuen ikke burde aabnes. Det synes ogsaa at være en Indrømmelse til Hetsch, at Statuen i 1856 blev stillet op paa et efter Sarkofagens Højde afpasset Træfodsstykke, men hermed ophører Lykken at tilsmile hans Planer. Kommissionen døde formentlig lidt efter lidt en stille Død[1], Koch traadte i 1855 tilbage

[1] Det kunde være af Interesse at erfare, om den af Kommissionen førte Protokol endnu er til. Forf. har ikke kunnet finde den i vore Arkiver.

fra alle sine Stillinger, Levetzau døde i 1859 o. s. v., og endelig blev der i 1862 bevilget 15,000 Rd. til Væggenes Udstyrelse, ikke med Freskomalerier, men med oliemalede Billeder paa Kalkstuk. Kristian IV blev foreviget i det af ham opførte Kapel, ikke ved et plastisk Monument, men ved *Marstrands* fortræffelige Malerier, om hvilke *Heinr. Hansen* malede rige Rammer i den saakaldte Kristian IV's Stil, og nu brødes Staven endelig og afgjort over Statuen. Den 7. Marts 1863 nedlagde Finansministeriet, under hvilket Kapellet da sorterede, en Forestilling for Frederik VII om, at Statuen maatte flyttes fra Kapellet og faa Plads udenfor Rosenborg, og den 13. Maj s. A. gav Kongen Forslaget sin Approbation. Det Afsnit i Forestillingen, der her særlig interesserer, lyder saaledes: »Allerede tidligere havde Mange beklaget, at Kong Kristian IV's prægtige og højst interessante Kiste, hvorpaa hans Sværd henligger, skulde saa godt som ganske skjules af den ommeldte Sarkofag, ligesom i det Hele den Ide at opstille en Billedstøtte ovenpaa en slig Sarkofag fandt ikke faa Modstandere. Dertil kom, at Billedstøtten, saa smuk den i og for sig er, aabenbart er for lille i Forhold til Kapellets Højde og Vide. Endelig have Sagkyndige [her har først staaet: Dhrr., hvem Udførelsen af den nu vedtagne Dekoration af Kapellet er overdraget] paa det Bestemteste erklæret, at Billedstøtten aldeles ikke passer til den Dekoration, som nu skal gjennemføres, ja at dens Forbliven i Kapellet vilde blive til aabenbar Skade istedetfor Prydelse.«

Det er ikke uden Interesse at vide, at Koncepten til Ministeriets Forestilling er skreven af afdøde Kammerherre *Worsaae*, der selvfølgelig gjærne saa en Statue af Kristian IV blive opstillet ved Rosenborg — som det synes, havde han selv foreslaaet det — og endnu samme Efteraar stod den der, medens Marmorsarkofagen, forsaavidt den ikke blev skaaren itu til Statuens nye Fodstykke, tilligemed Bronceornamenterne gjæmtes i Rosenborgs Kjælder. Tanken om et Mindesmærke for Kristian IV i Kapellet ved Roskilde Domkirke var fuldstændig opgiven, og — i alt Fald tilsyneladende — med *Hetschs* Billigelse! *Worsaae* gik til ham for at forelægge ham *Heinr. Hansens* Tegning til det nye Fodstykke, og i sin Indberetning herom til Finansministeriet skriver Worsaae efter en Udtalelse om, at Hetsch Intet havde at bemærke: »Hetsch bad mig udtrykkelig bevidne Deres Excellence [d. e. C. E. Fenger] en uskrømtet Tak, fordi De havde været saa venlig ikke at forbigaa ham i en Sag, i hvilken han tidligere havde arbejdet saa meget. Det var øjensynligt, at denne Opmærksomhed gjorde den gamle Mand godt. Han overlod mig endogsaa ganske alle sine ældre Forslag og Tegninger som Bidrag til Statuens og Kristian IV's Kapels Historie.« Derfor findes de nu i Rosenborg Slots Arkiv, og to af dem ere gjengivne i Fig. 85 og 86.

Resignerede Hetsch, var der imidlertid en Anden, som ikke resignerede, og denne Anden var Hof-Guldsmed *J. B. Dalhoff*, der trofast mod Kong Kristian VIII's Bestemmelser og Thorvaldsens Planer ikke kunde forlige sig med den Opstilling, som den af ham støbte Statue efter 22 Aars Forløb endelig fik. Kristian VIII havde udpeget Pillen mellem Vinduerne i Kapellet, og Thorvaldsen havde modelleret Statuen til just at staa der: med blottet Hoved saa Kongen i Ærbødighed op imod Kirkens Alter. Denne af Thorvaldsen i Statuen nedlagte Tanke kom ikke til sin Ret ved Opstillingen udenfor Rosenborg, og hertil kan endnu føjes, at Statuen paa Grund af sin Udførelse ikke egner sig til at staa i fri Luft. Kristian IV's Statue var Dalhoffs første Broncestøbning, det gjaldt for ham at vise — hvad han fuldkommen godtgjorde — at han kunde tage det op med det berømte Stiglmayrske Broncestøberi i München; han havde ret *con amore* støbt og ciseleret Statuen, ja han havde gjort mere. Thorvaldsen havde oprindelig lagt et Mønster ind i Kristian IV's Køllert, men da han hørte, at Statuen skulde forgyldes, strøg han det, men dette Mønster lod Dalhoff, med Thorvaldsens Billigelse, opstaa igjen, ja han indlagde det med Dukatguld. Statuen er herved bleven et i særlig Grad fremragende kunstindustrielt Arbejde, men det aner Ingen, som nu ser paa Statuen, der snart

i 23 Aar har staaet under aaben Himmel. Den har faaet en Patina, der muligvis helt har fortæret den traadtynde Bronceudhamring, der holder det indlagte Guld paa sin Plads. Det betydelige Arbejde, som er anvendt herpaa, gaar formentlig en fuldstændig Ødelæggelse imøde eller er maaske allerede ødelagt, og man kan derfor forstaa, at Dalhoff endnu den Dag idag er en ihærdig Talsmand for den Uret, der er gjort Statuen. Det er da ogsaa ved hans utrættede Energi, at det til Sarkofagen hørende Bronceornament, som er afbildet i Fig. 87, paany kom frem fra Rosenborgs Kjælder og i December f. A. blev udstillet i Industriforeningen, hvad der atter har ført til, at alle til Sarkofagen hørende Broncedele, med Indenrigsministeriets Tilladelse, nu ere modtagne til Opbevaring i Industriforeningen. Der er herved gjort Noget for at redde nogle ypperlige kunstindustrielle Arbejder, men Maalet maa være en Gang at faa ogsaa Statuen bragt i Havn, og intet Sted vil dette

Fig. 87. Bronceornament fra Mindesmærket for Kristian IV.
Tegnet af *G. F. Hetsch*, støbt af *J. B. Dalhoff*.

fortræffelige Arbejde af den danske Kunstindustris Nestor formentlig være bedre paa sin Plads end i det forhaabentlig nu ikke fjærne danske Industrimuseum.

Kristan IV's Kapel blev noget Andet og Mere, end oprindelig paatænkt. *Julius Lange* kalder med Rette Kapellets Udsmykning ved Marstrand og Heinr. Hansen (1863—1866) for »en Bedrift, som paa sin Vis var saa storladen og betydningsfuld som nogen, vor Kunst har øvet.« For saa vidt kan man kun være glad over, at Hetsch ikke fik gjennemført sin Plan, der gik ud paa en kun tarvelig malerisk Dekoration som Ramme om Sarkofagen, Statuen og Glasmalerierne, og hans Plans Spinkelhed bliver næsten slaaende, naar man ser lidt nøjere paa de tre nævnte Gjenstande. For Statuens Vedkommende stiller det sig som noget i højeste Grad Forunderligt, at Thorvaldsen, Kristian VIII og Hetsch kunde tro, at en enkelt kun tre Alen høj Statue kunde danne Midtpunkt i et saa betydeligt Rum som Kristian IV's Kapel, hvis Højde er henved 28 Alen. Monumenterne i Kirkens Hellig

tre Kongers Kapel over Kristian III og Frederik II ere da ogsaa ganske anderledes storslaaede og omfattende. Og vende vi os til Sarkofagen og Glasmalerierne — disse sidste sidde nu i Frederiksborg Slotskirke — er det nok saa forunderligt, at de ikke ere udførte i Kristian IV's Stil; den baroke Renæssance, som hos os gaar under dette Navn, har, som det heraf ses, været Hetsch aldeles fremmed, og et Kristian IV's Kapel kan selvfølgelig ikke tilbørlig udstyres uden just i denne Stil.

Endnu skal her til Slutning gjøres en kort Bemærkning om Bekostningen ved Kapellets Udsmykning. Den maleriske Dekoration samt Istandsættelsen af de i Kapellet opstillede Kister har Alt i Alt kostet Noget over 100,000 Kr., hvoraf c. 62,000 Kr. maa regnes til de Eddelienske Fresker og c. 40,000 Kr. til Marstrands og Heinr. Hansens Malerier med Stilladser o. s. v. Dette angaar imidlertid kun Kapellets nuværende Udsmykning, og hertil maa derfor endnu føjes c. 40,000 Kr., naar man vil vide, hvad der i det Hele er udgivet med Kapellets indre Dekoration for Øje, nemlig 8,700 Kr. til Glasmalerierne (den ovfr. I, S. 96 nævnte Sum maa rettes herefter) og c. 30,000 Kr., som medgik til Sarkofagen og Statuen, uden at dog det Honorar, som Thorvaldsen har faaet, er indbefattet heri. Af det sidstnævnte Beløb fik Dalhoff 25,632 Kr. for Støbningen af Statuen og Bronceornamenterne samt for en mindre Reparation af Kristian IV's Kiste, og til Oplysning om, hvor uinteresseret han den Gang som altid stillede sig, kan det her erindres, at der ikke synes at have existeret nogen Kontrakt om, hvad han skulde have for sit Arbejde. I 1843 havde han for Statuens Støbning efterhaanden faaet udbetalt 12,000 Kr.; da han imidlertid oplyste, at han herefter havde sat Penge til, fik han i 1844 ved særlig kongelig Resolution yderligere 2000 Kr., og herved blev det, skjøndt han endnu ikke var helt dækket. Herefter er det naturligt, at den dygtige Gamle stadig synes at have ligesom en vis Medejendomsret til Statuen.

Jakob Falke: Kunstindustriens Grundsætninger.

Paa Dansk ved C. Nyrop. P. G. Philipsens Forlag. 471 S., 214 Afb.

Af **P. Johansen.**

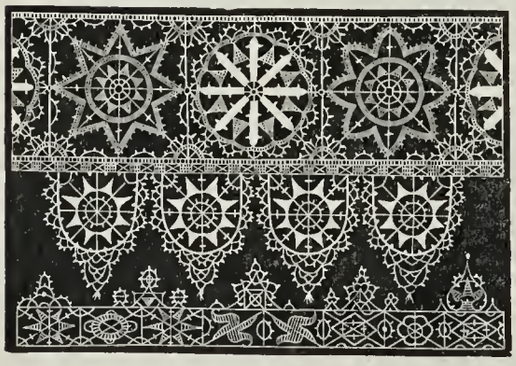


Fig. 88. Italiensk Reticella-Knipling. 16. Aarh.

Ordet Kunstindustri har endnu Klang som et nyt Ord i vore Øren. Det er ikke saa grumme mange Aar siden, man herhjemme begyndte at blive sig de kunstneriske Krav til Industrien og Haandværket rigtig bevidst. Selvfølgelig har man nok vidst, at de vare til, men de stod dog saa underlig fjernt, paa de rene Theoriers blaa Bjerge, man havde ikke ret Erkjendelsen af, at det var noget, der kom Praxis ved. Vi have ogsaa havt kunstneriske Forsøg og Bestræbelser hos vore Haandværkere, mest vel blandt Snedkere og Guldsmede, men først i de sidste Aar er der begyndt at komme noget mere Fart i Tingene, om der end er grumme meget tilbage at lære og prøve, før vi kan — ikke blive tilfredse med os selv, men blot have beretiget Krav paa Opmærksomhed og Agtelse. — Det er just ikke technisk Dygtighed, der mangler

Fig. 89. Stiliserede Blomster og Dyr i flad Tegning. Af Val. Teirich.

Fig. 90. Italiensk Applikationsbroderi (c. 1550).

Fig. 91. Stiliseret Renæssanceløv. Akantus med plastisk Liv.

os, idetmindste ikke for Haandværkernes Vedkommende; vi have saaledes f. Ex. udmærket flinke Træarbeidere. Men vor Smag er saa lidt udviklet; der er for stor Mangel paa Interesse og Sands for den kunstneriske Side, som Industrien kan have, baade hos Publicum og hos de Industridrivende. De maa vækkes — og sligt kan gjøres; baade Kunstinteresse og Kunstforstand kan fremkaldes og udvikles. Der er maaskee slet ikke saa daarlige Betingelser tilstede derfor endda.

Der er ogsaa Tegn, som tyde paa, at man er ved at vaagne. *Industriforeningen i Kjøbenhavn* har gjort meget for at ægge og anspore, den har selv søgt at gaae i Spidsen for Bevægelsen, hvor det lod sig gjøre. Man mærker ogsaa Lyst hos vore Haandværkere til at komme med. Det bliver de forresten ogsaa nødte til; thi Tiden er nu kommen, da det er en Livsbetingelse for vor Industri, at den opper sig og med hele sin Energie kaster sig ind paa de Baner, som den hidtil har overladt til de store Lande at dyrke. *Vor Industri maa blive til Kunstindustri.* Ellers udsætter den sig for at gaae til Grunde. Vor Tids lette Samfærdsel og bekvemme Transportmidler har gjort det umuligt at bevare vor afsondrede Stilling. Vi vilde ikke komme til den europæiske Udvikling — saa er den europæiske Concurrence kommen til os for at tage os i Øret og nøde os til at være med. Det kan have sin Ubehageligheder at blive forstyrret paa den Maade, men det kan maaskee være ret gavnligt alligevel.

Sagen er, at Productionen af de billige, de dagligdags Ting bliver en Umulighed for os. Vore Forhold ere for smaa, vort eget Marked for lille til, at vi kunne frembringe de almindelige Varer saa billigt som de store Industrilande; disse byde os under paa alle Omraader, vi kan ikke udholde Concurrencen. Derfor bliver det mere og mere nødvendigt for vor Industri at søge sig et nyt Felt. Dette er Kunstindustrien. Vi kan ikke lave de simple Varer billigt nok, saa maae vi prøve at lave kunstneriske Ting, kostbare Ting, som kan skaffe os et Marked i Udlandet. Men det kan ikke nytte at blive

Fig. 92. Japansk Broncevase med Sølvdamascering.

staaende ved det kostbare og den dygtige, muligvis endog fremragende *Technik*, Productet maa have kunstnerisk Værdi, først da er der Udsigt til, at det vil kunne hævde sig. Vi maa erindre, at Udlandet allerede er skredet et langt Stykke hen ad den Bane, vi nu først skulle til at betræde.

Nu kan man ikke uden videre forlange, at vore Haandværkere skulle være Kunstnere, de ere endnu væsentlig kun Technikere; men saa maae de skaffe sig kunstnerisk Assistance. Den maa let kunne faaes, naar vi først komme ud over den taabelige Fordom, at dette Felt er ringere end den egentlige bildende Kunst — en Fordom, som vort Aarhundrede har Æren af at have opfundet. Der gaaer utvivlsomt mangen en Mand omkring som Maler, Billedhugger, Architekt, for hvis Evner Kunstindustrien ligger langt bedre end den Kunst, han af misforstaaet Ærgjærrighed klamrer sig til. Vore Haandværkere maae skaffe sig kunstnerisk Assistance i langt høiere Grad, end de hidtil have gjort. Men ikke nok hermed, de maae ogsaa selv uddanne og udvikle sig i kunstnerisk og kunstforstaaende Retning. Ogsaa her ligge vi altfor meget paa den lade Side. I gamle Dage søgte Haandværkerne til Kunstacademiet; nu ere de skilte ud derfra og blevne henviste til de techniske Skoler. Men den Uddannelse, de faae her, lader desværre adskilligt tilbage at ønske. Det techniske Selskabs Skole i Kjøbenhavn giver vel nok sine Elever en ret god Udvikling i reent technisk Henseende — jeg tør ialtfald ikke bestemt paastaae andet — men alt, hvad der gaaer ud over dette, forsømmes i en altfor høi Grad. Nogen Interesse for Haandværkets kunstneriske Side og nogen opdragende Aand, som kunde lede Eleverne til at stræbe mere opefter i deres Fag, mærker man desværre kun lidt til. Man trækker Grændsen skarpt mellem Kunst og Haandværk i Stedet for at søge at ophæve den. Provindsernes techniske Skoler er det i denne Henseende vist ikke værd at tale nærmere om. Der er det endog seet, at Skolen protegerer den saakaldte »Naturstil«, et Udslet paa vor Træarbeiderkunst, som burde skjæres bort uden Skaansel, en uduelig Dilettantismes Malstrøm, som lader virkelig Dygtighed og Formsands i Fare for at hvirvles heelt bort.

Har end Udviklingen ikke paa dette Punct den Støtte, som den burde have, saa gjøres der dog fra anden Side adskilligt for at fremme den. Jeg har alt nævnt Industri-

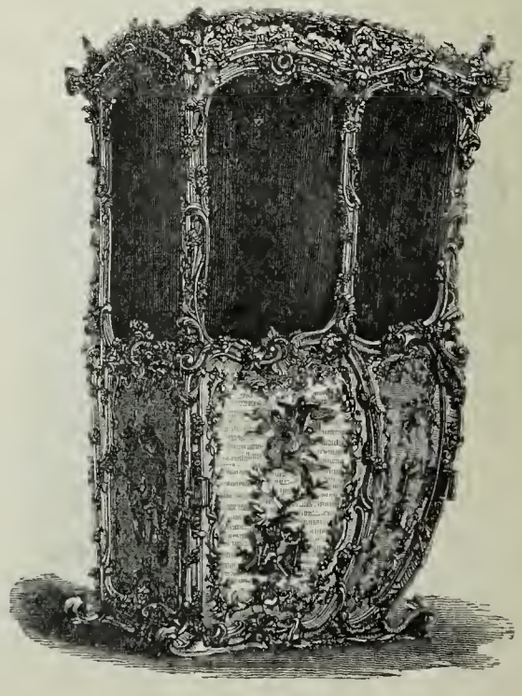


Fig. 93. Bærestol (Rococo).

foreningen, og desuden omfatte mange Enkeltmænd Sagen med Iver. Særligt har blandt disse Industriforeningens Secretair Hr. *C. Nyrop* virket med stor Iver for Kunstindustriens Sag herhjemme. Et af de sidste Udslag af denne hans energiske Virksomhed er den foreliggende Oversættelse af *Falkes* Bog.

Falke er en Mand, der nyder stor Anseelse i Tydskland. Som grundig Videnskabsmand og Musæumsdirecteur i Wien har han et betydeligt Ry som Autoritet paa sit Omraade og øver en ikke ringe Indflydelse paa den moderne østerrigske Kunstindustri. Man kan derfor nok allerede paa Forhaand føle sig fristet til at stifte nærmere Bekjendtskab med den Bog, hvori han har fremstillet Grundtrækkene af sine Anskuelser om de principielle kunstindustrielle Spørgsmaal. Enten man nu kan være enig med ham, eller man muligviis nærmest vil føle sig oplagt til at modsige ham, saa er det baade interessant og vækkende at see, hvorledes han tager paa Sagen; det sætter ens egen Tanke i Bevægelse. Og det, vi først og fremmest trænge til herhjemme paa det kunstindustrielle Omraade, er Bevægelse og Liv — baade theoretisk og practisk.

Falke giver, efter en ganske kort historisk Indledning, de forskjellige Hovedspørgsmaals Behandling i en almindelig Deel, hvorefter han senere behandler Industriens

Fig. 94. Moderne fransk Fajance.
(Vase i Rouenstil; malet Fad; Lysestage fra Gien).

enkelte Grene hver for sig. I den almindelige Deel søger han at paavise de Hovedregler og Grundsætninger, som bør være de ledende i en kunstindustriel Production. Selvfølgelig har nu en saadan Theoretiseren sine Vanskeligheder; den bliver let noget schematisk. De strenge Regler ville ofte faae deres Nød med at spændes med den viltre Praxis. Kunst og Kunstindustri voxe i en vis Forstand vildt; uden det kan de slet ikke trives. De ere Phantasiens og Naturiagttagelsens Børn. De voxe ikke efter Regler, men efter Tidernes og Forholdenes vexlende Betingelser danne og forme de sig i mangfoldige Skikkelser. Den Theori, der kan gjælde for almengyldig idag, møder maaskee imorgen en Nyskabning, overfor hvilken den kan have ondt nok ved at holde sig i Sadlen. Men derfor behøver man dog ikke ganske at være prisgiven til Vilkaarligheden. Kravene paa Skjønhed og Harmoni har man altid Ret til at stille. Og netop fordi Kunstindustrien ikke er fri Kunst men anvendt Kunst, har man overfor den adskillige Holdepuncter. Den er bunden ved sine Objecters Bestemmelse; thi disse skulle ikke blot være kunstneriske men ogsaa — og det i første Linie — være nyttige og hensigtsmæssige. Det holder Falke os skarpt for Øie. En Brugsgjenstand skal først og fremmest vise sig som det, den er; ellers faaer den en ubehagelig Bismag af Vrøvl og Humbug, saaledes

som Tilfældet f. Ex. er med den for Tiden saa meget yndede Meningsløshed, der kaldes Attraper (dem kunde Falke forresten gjerne have givet noget stærkere paa Hovedet, end han gjør). Og ligesaa skal man behandle sit Materiale som det, det er. Man skal benytte dets naturlige Egenskaber og gode Sider og søge at drage den størst mulige kunstneriske Fordeel deraf; men det er taabeligt at ville behandle eet Stof som et andet og lade, som om det havde Egenskaber, det i Virkeligheden mangler.

Ogsaa er det gavnligt at see, hvorledes Falke indskærper det rette Forhold mellem Gjenstandenes Form og deres Decoration. Den sidste skylder den første Hensyn; den maa respectere den Basis, den selv skal operere paa.

Det kan naturligviis ikke undgaaes, at en Bog af et forholdsviis saa ringe Omfang, naar den med Klarhed og Bestemthed skal fastslaae de ledende Principer, undertiden kan komme til at optræde noget despotisk og uretfærdigt overfor enkelte af Kunstindustriens Udløbere, og Resultatet heraf viser sig ogsaa paa visse Puncter i Bogens specielle Deel, hvor Forfatteren kan blive nødt til at anerkjende det som berettiget og godt, han efter sine egne Principer egentlig maatte komme til at fordømme, særlig pudsigt er det at see, hvor svært det er ham at forene sin personlige Forkjærlighed for Rococoens og den japanesiske Kunsts regelløse Genialitet med de strenge Stilkrav, som han ellers er tilbøielig til at hævde. Grunden ligger simpelthen deels i Bogens temmelig kortfattede Form — en nødvendig Betingelse for, at den kunde blive populair — som ikke giver god Plads til at behandle Undtagelserne sammen med Reglerne, deels i Forfatterens germaniske Naturel og dermed følgende stærke Forkjærlighed for de strenge Schemaer. Tydskernes Philosophie kan nok til sine Tider faae et noget militairt Tilsnit; men særlig kunstneriske Frembringelser gaaer det ikke at ville excercere i Geledder.

Men det skader slet ikke, at Bogen saaledes paa sine Puncter kan ægge Læseren til Opposition. Tvertimod, derved tvinges man til selv at tænke — og netop derved aabnes der en Mulighed for, at Bogen vil kunne gjøre virkelig Gavn. Det uomtvisteligt rigtige bøie vi os for — men det kan ogsaa nok skee, at det kjeder os. Det, der ægger os til Prøvelse, tvinger os derimod til at tage Haand i Hanke med det; det bringer Liv og Opmærksomhed, paa den Maade bliver vor Interesse fangen og vor Virkelyst vakt. Og det er netop det, vi trænge til.

Bogen er selvfølgelig af størst Betydning for dem, der arbeide i Kunstindustriens Tjeneste; deres Opmærksomhed vil ved den kunne blive vakt overfor meget, som maaskee blot behøver at paapeges for dem, for at de kunne gribe og udnytte det, og paa den anden Side vil deres Øine kunne aabnes for mange Farer og Misligheder, der ellers vilde gaae dem upaaagtede forbi. Selvfølgelig kan der kun være Tale om at give dem en Ledetraad og Støttepuncter; en fix og færdig uddannet Smag kan ikke hentes ved at læse en Bog igennem, om det end gjøres nok saa grundigt. Men en Bog kan hjelpe godt til at styre og lede Smagsudviklingen.

Ikke blot for dem, der frembringe Kunstindustri, kan Bogen være interessant og lærerig, men ogsaa for Lægfolk, de, som Kunstindustriens Frembringelser jo ere bestemte for. Det er en nem lille Bog, med mange Afbildninger, let og behagelig Lecture, godt oversat: læs den!

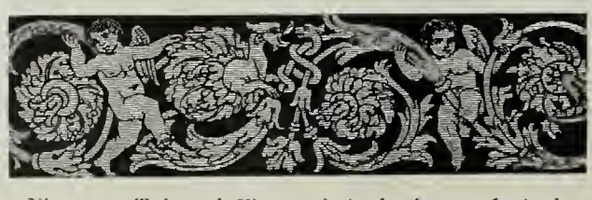


Fig. 95. Tøj med Figurer i Arabesker. 16. Aarh.

Mindre Meddelelser.

Det er Redaktionen en Glæde at kunne meddele, at Dhrr. Professor *V. Dahlerup*, Etatsraad Dr. phil. *J. D. Herholdt*, Genremaler *Pietro Krohn*, Museumsdirektør, Dr. phil. *Sophus Müller* og Professor *H. B. Storck* have vist Industriforeningen den Velvilje efter dens Anmodning at ville sammentræde i et Udvalg, hvis Opgave det vil være med afgjørende Stemme at udtale sig om, hvorvidt *Tidsskrift for Kunstindustri* skal afbilde og omtale saadanne nye danske kunstindustrielle Arbejder, der som Repræsentation for enkelte Firmaers eller Værksteders Produktion maatte ønskes optagne i det.

Den ovenfor meddelte Afbildning Fig. 83, som er benyttet som Vignet til Jul. Langes Artikel »Farven og Billedhuggerkunsten«, gjengiver et pompejansk Vægbillede og er udført efter et kobberstukket Omrids i *Real Museo Borbonico*. I dette Værk, ligesom overhovedet næsten allevegne, hvor Billedet er omtalt, forklares det saaledes, at Kvinden maler det lille Maleri for neden *efter* Hermen, der staar lige over for hende. Men denne moderne Forklaring beror ganske sikkert paa en Misforstaaelse, der kommer af, at man i nyere Tider har været saa lidet fortrolig med Forestillingen om farvet Skulptur. Hele Anordningen tyder paa, at Kvinden maler Hermen efter den lille Farveskitse, der staar for neden. Efter hvad man allerede længe har vidst om Farvens Anvendelse paa antik Skulptur, er der jo heller ikke det mindste paafaldende deri. Saaledes er Maleriets Indhold ogsaa angivet — muligvis for første Gang — i Treu's Brochure.

Dr. *F. J. Meier* skriver i sin Bog om Fredensborg (S. 46), at i det derværende Dronningens Forgemak, »Eremitagen« kaldet, stod der (omtr. 1722) paa det saakaldte Eremitagebord »1 Sølf Plade til *Postelionen*«, og han formener, at *Postelionen* betyder Gjenstande af Porcellæn. Gjentagne Gange baade paa S. 46 og 47 kaldes Porcellæn i Datidens Sprog imidlertid *Postolien*, og da Hr. *R. Mejborg* velvillig oplyser, at han i en kgl. Resolution vedrørende Kristiansborg Slot (1757 Nr. 859) har truffet Udtrykket *Postillon* benyttet som Navn paa et Opbevaringssted (Skab) for Kongens Rejsekufferter, kunde *Postelionen* muligvis være en Portefølje eller lign., hvori Dronningens Post bragtes. — Skulde de 1720 og 1730 forekommende Sølvgjenstande »ein Eremitage-Teller« og »2 Eremitagen« (s. C. Nyrop: Dsk. Guldsmedekunst S. 166) paa en eller anden Maade staa i Forbindelse med det her nævnte Forgemak? Jagtslottet Eremitagen i Dyrehaven opførtes først 1736.

Nogle af Kammerherre *Worsaae* efterladte *Optegnelser om Rosenborg-Samlingen* ere udkomne, udgivne efter den Afdødes Ønske af Slotsforvalteren paa Rosenborg, Dr. phil. *P. Brock*. De indeholde en interessant Udsigt over den berømte Samlings væsentlige Tilbliven efter Worsaaes Ansættelse ved den i 1858. Før den Tid havde Samlingen som et Slags Raritetskammer sorteret under Slottets militære Kommandant, der for Samlingens Vedkommende stod under Overhofmarskallatet, men med Worsaaes Tiltræden, først som Inspektør, senere som Direktør, begynder en ny Æra for den. Samlingen erobrer efterhaanden hele Slottet, tidligere havde den kun nogle af dets Værelser, forøges under stadig Kamp, fornemlig med Grevinde *Danner*, med kunsthistoriske Gjenstande fra andre Slotte, navnlig fra Frederiksborg efter dets Brand i 1859, og ender med fra 1869 at staa som en af hele Evropa beundret rig og velordnet Mønstersamling, der anskueliggjør den kulturhistoriske Udvikling her i Landet fra Kristian IV til Nutiden. Skriftet viser Worsaae som den energiske, men tillige smidige Natur, der aldrig tabte sit Maal af Syne og ypperligt forstod at benytte de Lejligheder til at fremme det, der frembød sig. — Det kan have nogen Interesse at erfare, at *Høyen* ikke var venlig stemt overfor Rosenborg; men han har dog næppe været en af dem, for hvem Samlingen, som det et Sted hedder, væsentlig kun indeholdt de afdøde Kongers »gamle Klæder og Tøfler«. Skriftet er flere Steder lidt for anekdotemæssigt.

I Fortalen til sin nylig udkomne, fortræffelige Bog *Sergel og Thorvaldsen, Studier i den nordiske Klassicismes Fremstilling af Mennesket* omtaler Docent *Jul. Lange* Tidens Forhold til forskjellige Stilarter og viser, hvorledes »Omdrejningens Lov« her gjør sig gjældende. »Hvis man ikke huskede paa Omdrejningens Lov,« siger han, »vilde det være et aldeles ufatteligt Fænomen, at vor Tidsalders Smag, der, naar den gaar sin egen Vej, er revolutionær-naturalistisk, glubende hensynsløs og uskaansom, er blevet saa udsøgt galant mod sin Bedstemoder, Rokokostilen, der i sine unge Dage dansede Menuetter ved Hoffet, elskede Sminke, Skjønhedspletter og allehaande »Forsiringer« og vilde falde i Afmagt *in optima forma*, hvis den kjendte vor Tids barske Væsen.« Og han gjør ligesom en Undskyldning for, at han i en saadan Tid kommer med et Bidrag til Forstaaelse af Klassicismen. »Nattens Mørke ruger over Ny-Klassicismen, over det, man i Arkitektur og Dekoration kalder Ludvig den Sextendes Stil og Empire-Stilen, netop det Samme, som i Skulpturen repræsenteres af Sergel, Canova og Thorvaldsen.«

Men enhver Undskyldning er overflødig. Det geniale Værk ved tilfulde at fængsle sine Læsere, og det er glædeligt at erfare, at det tør betragtes som et Led i et større Foretagende; Forfatterens Maal er en samlet Fremstilling af, hvorledes Billedkunsten i Tidernes Løb har opfattet og skildret Mennesket, men herved synes han, efter Fortalens Antydninger, ikke at turde regne paa *Nordens* Forlagsboghandel.

Det er af ikke ringe Interesse at kunne henlede Opmærksomheden paa, at Katalogen over Charlottenborg Udstillingen i Aar har et Afsnit, der betegnes som *Keramografik;* det omfatter to malede og brændte Lerkrukker af Maleren *J. F. Skovgaard* og en malet og brændt Lertallerken af Maleren *N. K. Skovgaard.* Det er smukke Frembringelser, som man maa ønske mange Efterfølgere.

Den 4 April døde pludselig Hs. Exc. Gehejmekonferensraad *C. C. S. Danneskjold-Samsøe*, lidt over 85 ½ Aar gammel. Den Afdøde besad den største private Porcellænssamling i Danmark og havde til den indrettet et særligt Værelse i sin Bolig, Staldmestergaarden ved Kristiansborg Slot.

De af Friherre *Theofilus Hansen* til Industriforeningen skjænkede 69 Fotografier af kunstindustrielle Gjenstande, som efter hans Tegning ere udførte hos Broncefabrikant *D. Hollenbach* i Wien, ere nu tilgængelige i Industriforeningens Bibliotek indbundne som et særligt Bind (Katalogens Nr. 2801).

I Zeitschr. f. bild. Kunst ($18^{85}/_{86}$, 7. H.) har *Karl Lachner* begyndt nogle »Architektonische Reisestudien« med den norske Trækirke fra Vang, som findes ved Byen Brückenberg i Riesengebirge. Kirken, der i sit Hjemland var dømt til Nedrivning, blev i 1842 kjøbt af Frederik Vilhelm IV af Preussen for 80 Speciedaler og derpaa gjenopført paa det Sted, den nu staar, med en Bekostning af 30,000 Th. Lachners Afhandling er ledsaget af flere Afbildninger.

Jules Guiffrey har udgivet *Histoire de la tapisserie depuis le moyen âge jusqu'à nos jours* (Tours, Alfred Mame, 1886) og *A. Genevay* har udgivet *Le style Louis XIV. Charles le Brun, decorateur* (Paris, J. Rouam, 1886). Disse to Værker, der ere pragtfuldt illustrerede, give hver i sin Retning fortræffelige Oplysninger om fransk Kunstindustri.

Professor *Frantz Ewerbeck* og Arkitekt *Albert Neumeister* udgive for Tiden hos E. A. Seemann i Leipzig et stort Folioværk *Die Renaissance in Belgien und Holland.* Første Bind, der nu er sluttet, omhandler Byerne Breda, Antwerpen, Dortrecht, Mecheln, Ypern og Haag. Værket findes i Industriforeningens Bibliotek, og det er »Kristian IV's Stil«, der her aander os imøde fra sit Hjemland. Naar tør vi mon vente at faa et Værk, der belyser Stilens Udvikling her i Landet, eller naar vil — med andre Ord — de fortjenstfulde Opmaalinger og Tegninger af Kronborg m. fl. Bygninger, som nu et eller andet Sted sove en rolig Søvn, blive udgivne?

Frankrigs vaagnende Angst for at kunne blive overfløjet i kunstindustriel Retning af andre Nationer giver sig, som tidligere nævnt, Udtryk i ivrigt Studium af Udlandets kunstindustrielle Bestræbelser. Et nyt Exempel herpaa foreligger i en til den franske Understatssekretær Turquet afgiven Rejseberetning af *Marius Vachon* (Rapport à M. Edm. Turquet sur les Musées et les Écoles d'art industriel et sur la situation des industries artistiques en Allemagne, Autriche-Hongrie, Italie et Russie par M. Marius Vachon. Paris. 139 S. 4°). Forfatteren forlanger Oprettelsen af et fransk Nationalmuseum for Kunst og Industri, der skal skabe og forestaa en Fagundervisning over hele Frankrig, Oprettelsen af et *établissement commercial-artistique* og endelig Oprettelsen af et orientalsk Museum.

Den ovfr. S. 32 nævnte, af *Bruno Bucher* udgivne *Geschichte der technischen Künste* fortsættes med et 3dje Bind. Første Hefte af dette er udkommet og indeholder »Kunstgewerbliche Eisenarbeiten« af Georg Stockbauer samt Begyndelsen af »Bronce, Kupfer, Zinn« af Br. Bucher. Det kjøbenhavnske Smedelavs Segl (ovfr. I, S. 146, Fig. 128) findes som afsluttende Vignet under G. Stockbauers Afhandling.

Den ovfr. I, S. 128 nævnte Ordning, hvorefter *l'union des arts décoratifs* overtog *la cour des comptes* paa Quai d'Orsay, er paa et Møde den 4. Marts bleven opgiven. Med 133 Stemmer mod 87 har Selskabet renonceret paa at benytte den det givne Ret, og et Udvalg har overtaget at fremkomme med et Forslag til det allerede grundlagte Kunstindustrimuseums Anbringelse paa et andet Sted.

La chronique des arts har i sit Nr. 10 for i Aar en af sine ikke sjældne Artikler med Overskriften *L'art et l'archéologie au théâtre*, hvori Forfatteren A. D. (Alfred Darcel?) kritisk gjennemgaar Theatrenes Iscenesættelse af Stykker, hvis Handling er henlagt til tidligere Tider. I Nr. 10 taler han om Iscenesættelsen af Shakspeares Hamlet i Paris og viser, hvorledes de benyttede Dekorationer og Dragter pege paa de mest forskjellige Tider og Stilarter ligefra den tidlige Middelalder til sen Renæssance. Han kritiserer stærkt forskjellige Enkeltheder, men slutter med en Ytring om, at en saadan Blanding er tilladelig i et Stykke med en saa fri historisk Baggrund som Hamlet; Handlingen tilhører Sagntiden, men dog lader Shakspeare Kanoner fra Helsingors Batterier lyde.

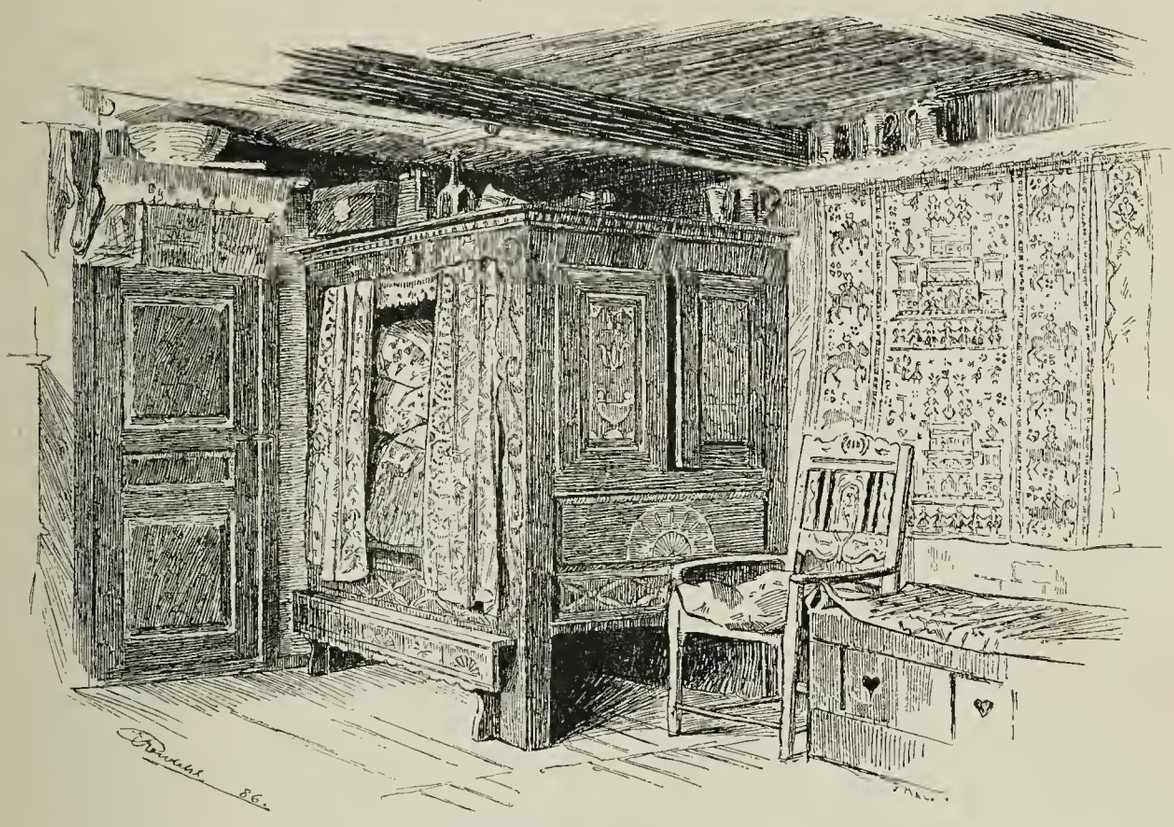


Fig. 96. Från Ingelstadstugan i Dansk Folkemuseum.

Skånsk textil konstslöjd.

Af **G. J:son Karlin.**

En företeelse på konstslöjdens område, som under de senare åren tilldragit sig en ganska stor och välförtjent uppmärksamhet äfven utanför Skandinaviens gränser, är den i de gamla skånska provinserna ännu här och där öfvade qvinliga allmogeslöjden. I flere af Europas såväl offentliga konstindustriella museer som enskilda samlingar skall man finna vackra prof på dessa under sin blomstringstid utmärkta alster af väfnad, stickning, sömnad och knyppling. Så eger *South Kensington museet* i London ett särdeles vackert urval af Skånska väfnader, och ett praktverk öfver sådana är för närvarande under utgifning därifrån (*Portfolio of Swedish art*).

Låt vara att de ofta ganska höga pris, de bättre återstoderna af den äldre slöjden betinga, till någon del har sin grund i det alltmera kringgripande samlarenitet, torde dock förnämsta orsaken till den starka efterfrågan ligga i de verkligt goda egenskaper, som från en allmän skönhetssynspunkt utmärka dem, såväl hvad färger som mönster beträffar. Deras varma harmoniska färgverkan måste göra sig gällande i en tid, som tröttnat på rococons och antikeriets utvattnade, daskiga färgskala. De i rik omvexling kombinerade

geometriska mönstren, den af stark och god stilisering utmärkta behandlingen af växt- och djurmotiv, som måttfult håller sig inom gränserna för det textila arbetets i tekniken så strängt begränsade område och därpå beroende rent dekorativa uppgift, måste, ju mera den naturalistiska ornamentikens fattigdom träder i dagen, tillvinna sig uppmärksamhet och erkännande. Hvad som ännu för ett par tiotal af år sedan ansågs som prof på en barbarisk bondsmak och för hvilket man endast hade ett medlidsamt löje, har börjat tränga sig in i den eleganta våningen och som friser, draperier, mattor, dukar och öfverdrag med sina mättade varma färger ingått ett äkta förbund med renesansmöblerna och panelverken eller, hvad ännu bättre är, med sin rika mönsterskatt gifvit nya impulser till en god utveckling af hemmets dekorativa konst.

I. Historisk öfversigt.

Vid första påseende tyckes den skånska textilslöjden stå som en rent isolerad företeelse, åt hvilket håll man än kastar blicken. Det öfriga Sverige visar ej något motstycke; det gamla danska moderlandet icke heller, lika litet som Tyskland eller de ryska Östersjöländerna. Att den dock ej från början varit lika ensamstående som under de senaste 2 à 300 åren, under hvilka den erhållit sin lokalt egendomliga pregel, är väl gifvet. De gamla nordiska sagorna hafva åtskilligt att meddela om en öfver hela Skandinavien idkad konstväfnad och sömnad.

Emellertid torde det nu vara svårt att afgöra, i hvad förhållande den nyare skånska slöjden står till sin fornnordiska föregångare. Hvad särskildt onamentiken angår, tyckes intet tala för en direkt samband och utveckling, ty under det vi eljest öfver allt skola stöta på gamla från andra konstföreteelser och perioder bekanta ornamentella motiv, söka vi förgäfves något, som här påminner om den länge som specifikt nordisk ansedda ornamentik, som i drakslingan genomgick alla vår första egentliga konstperiods arbeten, de må nu varit i trä, guld, silfver, sten eller, vi antaga det, äfven väfnad.

Men en redan utbildad teknik kan ju mycket väl ega bestånd, fastän ornamentiken skiftar eller endast i sina enklaste lineära former lefver qvar; och det måste hafva varit efter en längre period med förhållanden af senare slag, sedan den gamla ornamentiken gått under, och man en tid bortåt lefvat utan någon mera utpreglad sådan, afseende med arbetet endast att fylla rent praktiska uppgifter, som en ny ornamentik så småningom utvecklat sig.

Vi vilja här endast exempelvis erinra om de skånska flossväfnaderna med sin rika reliefornering och i motsats dertill den nordiska bronsålderns enkla flossade klädesplagg. Ja, kan nu något samband sökas där, så kan man ju söka samband öfver allt? Men hvarför icke? Konsten att flossa var på det textila området ett framsteg, och hvad som värmde hufvudet om vintern på en bronsåldersmenniska, kan ju också värma hufvud och händer på en skånsk dräng i 19 århundradet. Att man sedan med den fortgående utvecklingen och därmed stigande behof af beqvämlighet kunde komma underfund med, att man satt bättre på en träknubb med öfverdrag än utan sådant och bättre på ett mjukt flossadt än på en hårdt slätt hyende, ligger i sakens natur. Nya uppgifter åtf det redan kända arbetssättet voro derigenom gifna, och kände man blott tekniken, var ju alltid möjligheten af en ornamentik för handen, då den förra alltid är bäraren af och förutsättningen för den senare, på det textila området kanske ännu mera än på något annat. Det fordras blott impulser, vissa säregna förhållanden att framkalla densamma, gifva den en bestämd rigtning och utveckla den. Men hvarifrån ha då dessa impulser kommit? hvilka hafva de förhållanden varit, ur hvilka detta färgsinne och denna ornamentik framgått? och hvilken tid såg gryningen af en säregen skånsk slöjd?

Kändt är, att den inhemska konstindustrien i allmänhet och den textila i synnerhet

ej stod så särdeles högt i Skandinavien under medeltiden, hvilket åter gjorde, att kyrkan och stormännen, konstarbetets egentlige afnämare, måste till stor del fylla sitt behof utifrån och det blef då i främsta rummet Tyskland och Nederländerna, som trädde emellan antingen sjelfva som produceringsorter eller genom Hansan förmedlande införseln från andra länder.

Medeltiden älskade dyrbara väfnader och hade för desamma en vidsträckt användning; de rika drägterna, hemmens och kyrkornas fästdekorering gjorde att, då den inhemska tillverkningen helt och hållet låg nere, man från andra länder måste förskaffa sig, hvad som erfordrades. Våra medeltids urkunder tala också om många olika slag praktväfnader såsom sericum och cendal (siden) från Orienten; flöjel, fluweel (sammet) från Frankrike och Nederländerna; baldakin (af Baldak, Bagdad), guldinväfdt sidentyg med bildframställningar, förnämligast afsedt till stol- och tronhimlar; kamuk, bliant samt väfda tapeter (tapetum, tæpite, tyskt teppich), allt af främmande tillverkning. Hvad den textila konsten i norden åstadkom var uteslutande »målningar med nålen«: utsydda messkrudar, altartäcken o. s. v. för kyrkan, figursydda hyenden, spetsar och linnebroderier för hemmet eller hvad man nu i allmänhet hör benämnas »klosterarbeten«.

Att emellertid den rådande smaken ej skulle lemna medeltidens småborgare och bönder oberörda, är gifvet. Men den fäderneärfda hemslöjden fick här ersätta hvad stormännen viste förskaffa sig genom handel. Den ringa penningetillgången tillät ej i en tid, då kontanter hörde till sällsyntheterna i bondens ficka, denne att, äfven om viljan skulle funnits, offra något på utländsk lyx, och för öfrigt drog styrelsen tillräckligt försorg om att förekomma sådant t. ex. genom förbud mot användning af dyrbara mångfärgade kläder i den vällofliga afsigten att äfven härigenom så skarpt som möjligt skilja samhällsklasserna åt.

Således hänvisad till sig sjelf måste bonden med det egna arbeten söka fylla lifvets behof, de rent nödtorftiga såväl som de mera konstlade. Hvad man emellertid ej kunde hindra honom ifrån var att se, och medeltiden, allt igenom ett enda stort skådespel, erbjöd en rik mångfald i form och färg för ögat. Han såg kyrkans målade hvalf, väggar och fönster, de bildrika tapeter, som vid kyrkofesterna upphängdes, presternes messkrudar, riddarnes drägter af präktiga fasonerade tyger, vapensköldarnas heraldiska figurer, liljor, lejon, hjortar o. s. v. Och så började man så godt sig göra lät att härma efter; till den redan öfvade lineära och strängt geometriska ornamentik, som betingades af materialet och som hos alla folk och i alla länder visar samma grundpregel, kom en stilisering af djur och växtmotiv, väl stundom direkt hemtad från naturen, men i allmänhet förmedlad af de förebilder, man hade för ögonen.

I det hela får man väl antaga, att den tidigare utvecklingen varit ungefär densamma öfver hela norden med de naturliga modifikationer, som bero af en större eller mindre tillgång på förebilder, ortens rikedom på lämpligt material ull och lin, en högre eller lägre välmåga hos befolkningen o. s. v. I dessa fall var förhållandet i Skåne särdeles gynsamt. Landet hade redan en gammal odling, kyrkorna voro talrika, likaledes stormännens gårdar. De rika grässlätterna födde hjordar af får och den bördiga jorden alstrade redan nu en välmåga, som lemnade tid öfrig åt arbeten, hvilka ej direkt betingades af kampen för tillvaron.

Så komma renesans och reformation och med dem de förhållanden, hvilkas verkningar närmast varit orsaken till hvad vi nu särskildt benämna skånsk slöjd. Men det är förnämligast på ett rent negativt sätt renesansen befordrat denna; inga eller åtminstone högst få nya väckelser gåfvos genom densamma. Dess hufvudsakliga betydelse ligger i att hafva isolerat det skånska textila arbetet från den hittills paralelt löpande utvecklingen i närgränsande länder. För att närmare klargöra detta få vi kasta en hastig blick på den nordiska renesansens allmänna betydelse för hemmets dekorative konst.

Redan under senare delen af medeltiden hade, med de högre anspråk på komfort och trefnad äfven i hvardagslag som börjat göra sig gällande, träpanelet som inre väggbeklädnad börjat vinna en allmännare spridning. Med renesansen togs steget fullt ut. Väggarne i de rikares hem blefvo öfverallt panelade och man blef derigenom mindre beroende af de lösa väfda tapeter, som förut spelat så stor roll. En med rika kelningar, bildverk, förgyllningar och målning prydd vägg behöfde också ej i lika hög grad som den kala medeltidsväggen ett tillfälligt påhäng för att gifva en någorlunda god fäststämning åt rummet. Visserligen kan man invända, att det just var denne tid, som med gyllenlädret gjorde en ny dekorativ insats af största betydelse och på det rent textila området framkallade den storartade utveckling af haute-lisse väfnaden, framför hvars praktalster vi ännu i dag stå med beundran. Men just i den omständigheten, att det blef den dyrbara haute-lisse tekniken förbehållet att jemte gyllenlädret öfvertaga rolen af lös

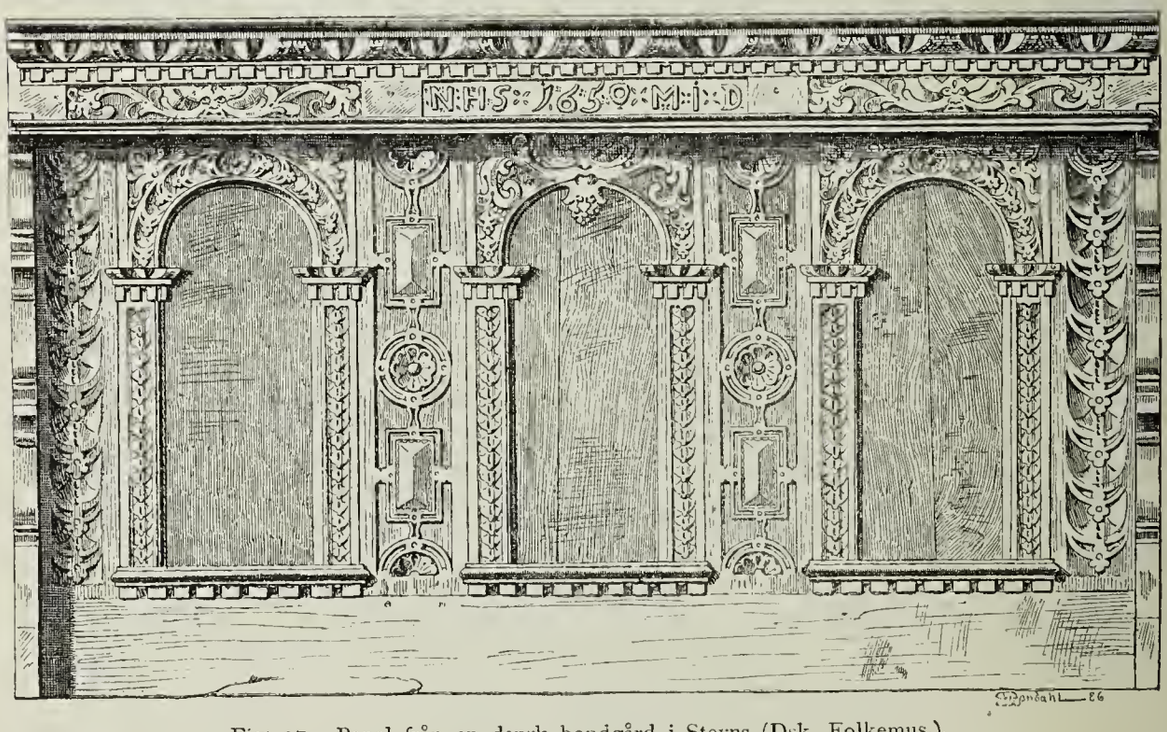


Fig. 97. Panel från en dansk bondgård i Stevns (Dsk. Folkemus.).

väggbeklädnad ligger orsaken till, att endast samhällets rikaste og högst uppsatte kunde för praktrummen i sina slott förse sig med dess alster. Hela den stora medelklassen, som tillegnat sig panelverket, fick i allmänhet också nöja sig med detta, men kastade samtidigt dermed bort medeltidens enklare väfda bonader. Det dröjde heller icke länge, förrän äfven bonden började tillegna sig det nya dekoreringssättet, hvilket bidrog att gifva mera trefnad åt hemmet samt i första rummet hade den praktiska fördelen att i ett kallt, nordligt klimat bättre skydda för kölden. Sådant var förhållandet i Tyskland, Danmark vestan sunds (s. Fig. 97) samt flerestädes i Sverige.

I Skåne åter gestaltade sig saken helt annorlunda; *aldrig har en äkta skånsk bondstuga egt panelverk* (s. Fig. 96), ty blott som ett enkelt ryggstöd får man betrakta de låga väggfasta bräderna, som i vestra Skåne brukades bakom stugans korta högbänk. *Håslöfsstugan* (Skytts hd.) i Nordiska Museet i Stockholm tyckes visserligen tala för annat (s. Fig. 98, 99), men vid

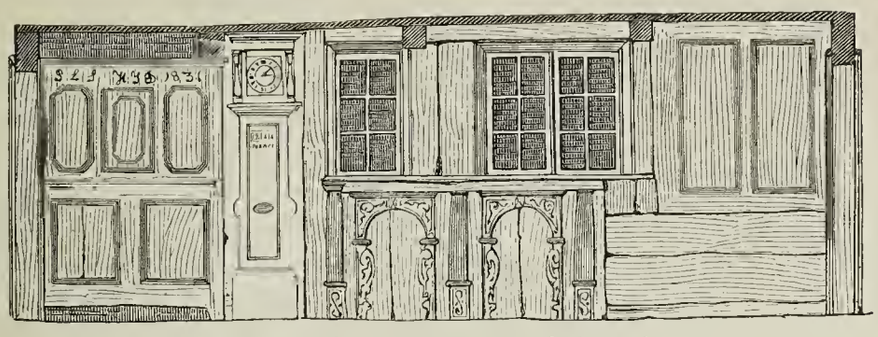


Fig. 98. Håslöfsstugan. Vägg åt hagen[1].

närmare undersökning af förhållandet skall man finna, att gården, som uppfördes under 1600 talet, ej från början varit bebodd af allmoge. — Medeltidstraditionerna lefde och hafva ända in i senaste tid här oförändradt lefvat qvar, vare sig bostaden, som i södra Skåne var ett s. k. klinehus (ler och korsvirke) eller i provinsens norra del, i Blekinge samt i Halland bygdes af grof hugget furutimmer. Liknande var förhållandet i södra Småland, särskildt det gamla Värend, som i språk, seder och bruk, byggnadssätt och klädedrägt visar största öfverensstämmelse med de skånska provinserna.

Det är för öfrigt ej blott i byggnaderna och väggarnes prydande som vi här tydligt skönja medeltidens fortlefvande inflytande. Äfven stugans allmänna inre karaktär visar i många fall tillbaka till samma tid. Och just den trakt af Skåne (Gärds, Frosta, Färs, Albo och Ingelstads hd.), som har att framvisa den högsta blomstringen af den textila slöjden, som i sina mönster- och färgrika drättadukar, sina praktfulla skarlakanstäcken företer en ornamentik, som tydligt pekar hän på medeltida förebilder, har äfven för öfrigt bäst bevarat medeltidens traditioner. Väggfasta sängar af ek, stolar med höga stöttor och genombrutet ryggstöd tillverkades här ännu under förra århundradet såväl i konstruktion som ornering tydligt visande en fortlefvande gotik[2]. För öfrigt spåras samma förhållande äfven i den gamla skånska drägten och de smycken, med hvilka denna pryddes; så äro t. ex. den skånska kluten (s. Fig. 100, 101) och det hvita linnedoket (»hyeklädet«) rent medeltida företeelser.

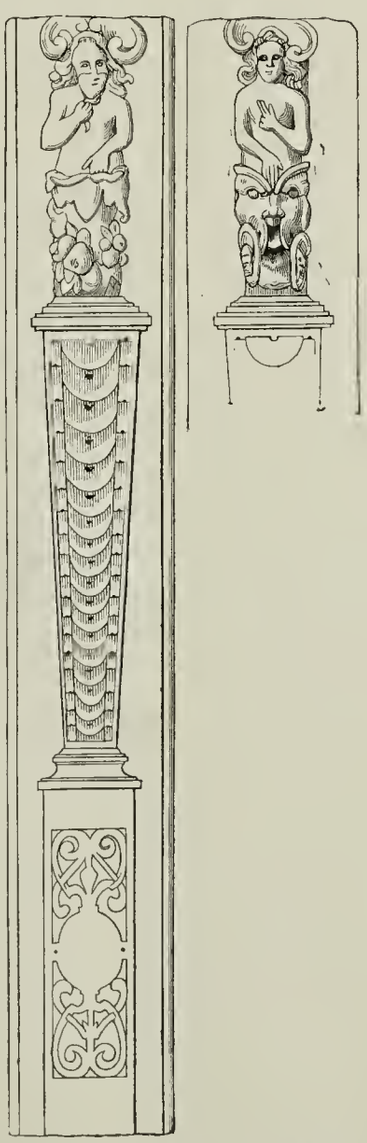


Fig. 99. Håslöfsstugan. Dörstolpar.

Då vi oaktadt allt detta dock vilja inrymma just åt renesans- och reformationstiden äfven en särskild betydelse för den skånska slöjdens fort-

1. Fig. 98—101 såvälsom Fig. 103—112 äro tagna ur A. Hazelius: »De nordiska folkens lif«, och föremålen, som de återgifva, finnas i Nordiska Museet i Stockholm.
2. Kulturhistoriska museet i Lund innes'uter flere sådan t föremål; äfven danskt folkemuseum eger i en säng från Färs härad en intressant bild härpå.

gående utveckling, måste vi söka denna däri, att den åt det textila arbetet gaf, låt vara på ett indirekt sätt en rikedom af förebilder, som detta förut saknat eller åtminstone endast på vederbörligt afstånd kunnat draga något gagn af. Den omhvälfning i den rådande smaken, som hos samtidens bildade klasser inträdde, kyrkans genom reformationen ändrade ställning och den nykterhet, som häraf blef en följd vid templens dekorering, frigjorde medeltidens konstarbeten till stor del från de förhållanden, vid hvilka de hittills varit fästa. Dyrbara drägter, konstrika tapeter vandrade från kloster och kyrkor, från slott och städer ut bland folket. Hvad man förut endast kunnat betrakta på ett visst afstånd, egde man nu i sina händer; man kunde fritt efterbilda och sammansätta. Men med den sega konservatism, som utmärkte den skånska allmogen, blef det ej fråga om att i den nya tidens väckelser söka nya förebilder; man var nöjd med de gamla: den geometriske ornamentik man sjelf utbildat och den stiliserade man under århundraden vant sig att beundra och som man redan förut, så godt sig göre låtit, sökt tillämpa på sitt eget material och arbetssätt. — Men en konstgren, som eger stora uppgifter att fylla, skall nog äfven se de mindre, som kunna falla inom dess område, till godo, och sådant blef förhållandet här. Det var ej blott väggytorna, som pryddes med konstväfnader af ofta förhåldsvis kolossala dimensioner, ända till tre alnars bredd och femton alnars längd och däröfver; sängen, de väggfasta bänkarne samt stolarne försågos med rikt ornerade täcken, pös och hyenden, och till och med den transportabla delen af hemmet, om vi så må benämna vagn och släda, prålade med de präktigaste täcken och dynor. Att äfven drägtens utstyrsel skulle i hög grad röna inflytande af den rådande konstskickligheten, ligger i öppen dag. Redan från äldsta tider uteslutande alster af husfliten, fingo kläderna efter hand en allt rikare pregel; och äfven här gjorde konstväfnad, stickning och knyppling, hål- och plattsöm sitt till at höja verkan af de i sig sjelf färgrika plaggen. Särskildt utvecklades en stor lyx med linnebroderi och knyppling; och det senare slaget, äfven det med rötter långt tillbaka i medeltiden, har frambragt alster, som mycket väl kunna tåla en jemförelse med det bättre, som spetstillverkningen i allmänhet åstadkommit. I alla de här uppräknade slagen skola vi emellertid finna samma genomgående ornamentella grundmotiv, fast utfyllande sig i en rik omvexling af former.

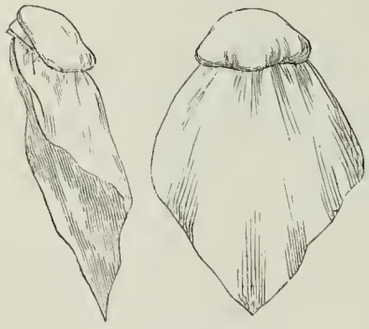


Fig. 100. Klut från Bara härad.

Fig. 101. Hängbandsklut från Östra Göinge härad.

Jemte dessa arbeten, bestående af de olika slagen väfnader med liggande ränning, stickning, linnebroderi och knyppling, åt hvilka vi, oaktadt ej så få främmande förebilder spelat in, dock på grund af dessas under tidernas lopp skedda samarbetning och sammansmältning med den rent lokala ornamentiken och därpå följande gemensamt fortgående utveckling, vilja tillerkänna karakteren af en nationelt skånsk slöjd, går en annan rigtning, inom hvilken man ständigt spårar nya utifrån komna impulser och ett eftergifvande för en under olika tider rådande smak. Det är då i första rummet det öfverallt förekommande plattsömsbroderiet, som här tog särdeles stora dimensioner, samt vidare haute-lisse väfnaden och stramaljarbetet (tvist och korsstyng), som möta oss. Den frihet. som arbetet med nålen tillåter, har här gjort, att man ständigt sökt nya

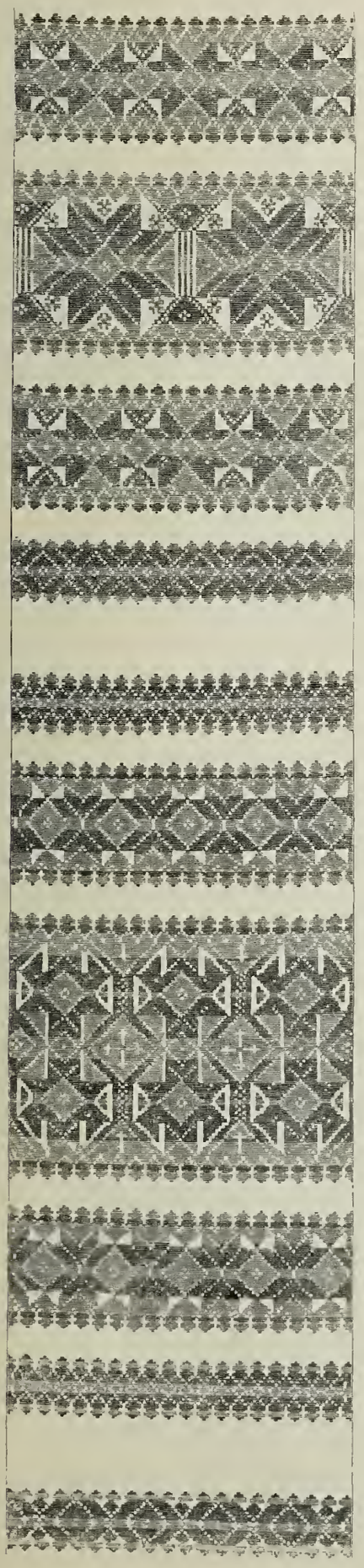


Fig. 102. Drättaduk från Willands härad.

förebilder, vid det förra slaget antingen direkt hemtade från naturen, som man ofta på ett i hög grad otympligt sätt sökt kopiera, eller också ur en rådande stilrigtning; — vi kunna här genomlöpa hela skalan gotik, renesans, barock, rococo och naturalism.

Tvistsömnaden, som under äldre tider i almänhet följde den specifikt skånska ornamentiken, fast här och där äfven företeende ett och annat renesansmotiv, fick under midten af förra århundradet en annan stilrigtning. Den arabesk-ornamentik, som härefter ständigt kännetecknar densamma såväl som dess yngre samtida och arftagare, korsstyngsbroderiet, visar otvetydigt hän på nytillkomna orientaliska förebilder, äfven om ej så sällan den gamla ornamentiken kommit med ett bakslag. Aldrig har emellertid den gamla skånska stramaljsömnaden gjort sig skyldig till de naturalistiska förlöpningar och osmakligheter, som rent af karakteriserar det moderna tapetseriarbetet.

Som en rent exotisk planta, omsatt i skånsk jord, få vi betrakta den flamska (hautelisse) väfnaden. Redan namnet, som bevarats til nuvarande tid, ger tillräcklig fingervisning för uppsökandet af dess ursprung. Det var flandriska väfvare, som under förra hälften af 1500 talet införskrefvos för att pryda skånska adliga slott och hvilka sedermera slogo sig ned i landet, befryndade sig med »landsens barn« och så fortplantade en konst, som också länge blef sina traditioner trogen såväl i komposition som ornering, stadigt visande hän på de urspungliga förebilderna, tills äfven den på grund af den frihet »syendet på ränning« tillät, började gripa efter andra motiv och slutligen hemföll åt en naturalism, som i ornamentelt afseende satte den på samma estetiska nivå med plattsömsarbetena, hvilka ofta rent af fingo tjena till mönster för den flamska tekniken.

Hvad som emellertid alltid, äfven der mönsterna stundom kunna gifva åtskilligt öfrigt att önska, ger alsterna af den skånska slöjden ett verkligt värde, är deras ypperliga färgverkan. Kraftiga färger, som dock stämma väl till samman, det är knuten, men den har här också lyckligt funnit sin lösning af ett sundt färgsinne, som med öppen blick

Fig. 103. Vante
från Östra Göinge härad.

Fig. 104. Brudlist
från Östra Göinge härad.

för färgrikedomen i den lefvande naturen ur denna hemtade sina stoffer.

I motsats till den visserligen goda, men jemförelsevis sparsamma alstring, som t. ex. i Norge och vissa andra delar af Sverige med en mera utvecklad textilslöjd egde rum, visar Skåne rent af en massproduktion och det ofta af de sväraste, mest tidsödande formerna, hvilket åter gjorde, att då någon afsättning åtminstone af de bättre tillverkningarne aldrig kom i fråga, det under »den gamla goda tiden« ej hörde till sällsyntheterna i Östra Skånes rikare bondgårdar, at man egde flere kistor fulla med alster af den qvinliga konstslöjden; och detta åter förklarar förhållandet, att ännu ej, oaktadt det under flere år pågående utplundringssystemet, frånsedt de stegrade prisen, någon egentlig minskning i marknaden på gamla skånska allmogeväfnader låtit sig förmärka.

Men liksom vissa väfnadsformer och äfven olika mönster och färgsammansättningar ofta egde en skarpt begränsad lokal utbredning, var det ej heller alla trakter af provinsen, som företedde samma allmänna alstringsrikedom. Den nordvestra delen samt i allmänhet de nordligaste gränsorterna visa jemförelsevis en viss fattigdom såväl hvad former som förekomst beträffar, oaktadt slöjden äfven här såväl som i de angränsande landskapen Halland, Blekinge och södra Småland har att framvisa ganska vackra resultat, stämplade af den allmänna skånska prägeln.

Man lefde visserligen äfven här under till en del samma förhållanden; äfven här saknade stugan panelverk, och man måste ersätta detta med lösa tapeter; men därtill kommo endast mera undantagsvis konstväfnader att användas. Trakten var fattigare, förebilder och material sparsammare [1], tiden upptogs helt och hållet af omsorgen att skaffa bröd, och äfven qvinnorna måste sysselsätta sig med strängt utarbete, något hvarifrån den skånska qvinnan i allmänhet var befriad — hennes var arbetet inom hus och hennes tid upptogs tillräckligt med att, som det hette, »värka i hop« —: att slöjden under sådana förhållanden ej der skulle uppnå samma blomstring som i de rikare delarne af grannprovinsen, är tydligt. Det sinne för prydlighet, som visserligen äfven här ingalunda saknades, måste man söka tillfredsställa genom enklare medel. Til högtiden antingen klädde man stugan med husets all-

1. I brist på ull fick man ofta använda nöthår, antingen enbart såsom i de grofva »nötahårstäckena« eller blandadt med ullen t. ex. vid tillverkning af rödlakansväfnader, hvilka här äfven de i stoffet voro ytterst grofva.

männa förråd af väfnader, hvarvid ofta äfven de familjens qvinliga medlemmar tillhöriga kjolar och förkläden, som ej för tillfället begagnades, fingo göra sällskap, eller också ersätte man den dyrbara färgrika drättaduken med visserligen ej mindre färgrika, men ytterst konstlösa och naiva limmålningar på väf, med ämnen hemtade ur den bibliska historien, äfven detta ett arf från medeltiden, en afsigkommen ättling af den katolska tidens kyrkliga vägg- och hvalfmålningskonst. Detta dekoreringssätt, som i Småland hade sin största utbredning, spred sig efter hand äfven till Halland, Blekinge och Norra Skåne; och man skall finna, huru detsamma under tiden 1830—50 med smakens börjande förskämning

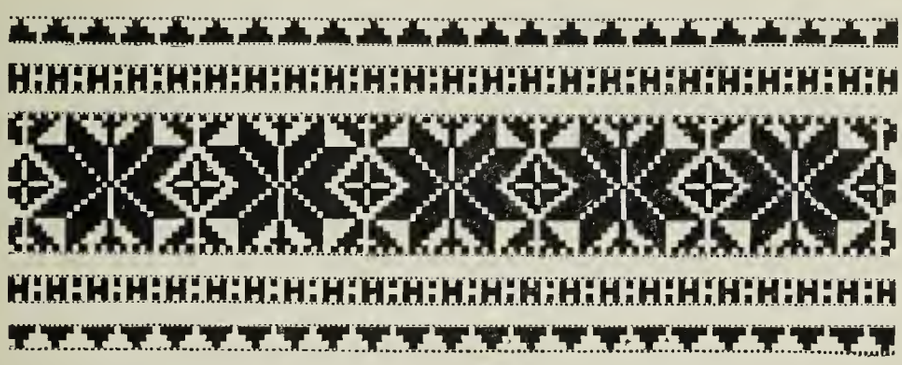


Fig. 105. Från ett hängkläde, väfd i skälblad (Östra Göinge härad).

och den skånska slöjdens redan iråkade förfall, men under det man ännu föröfrigt höll någorlunda fast vid gamla traditioner, öfversvämmade en stor del af provinsen och i en ännu sämre form (s. k. julabref) och med ännu otympligare framställningar, än hvad de äldre småländska bonaderna hade att bjuda på, aflöste drättaduken i den skånska stugan och dref denne ned på kistbottnen, från hvilken först den sista tiden åter dragit honom fram i ljuset.

Det är en lång utvecklingstid, som ligger bakom den skånska slöjdens högsta blomstring, från de första svaga försöken med en lineär ornamentik, genom medeltidens konst-

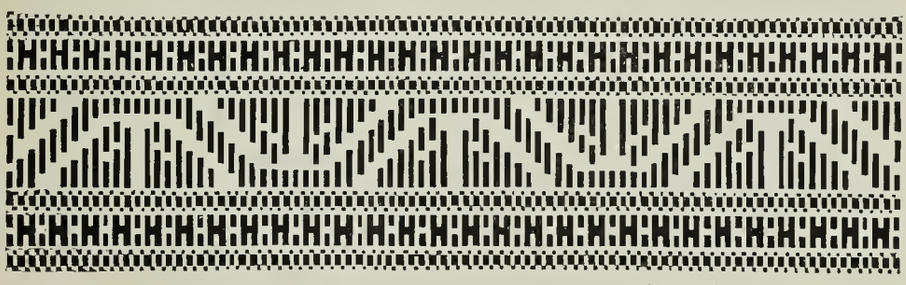


Fig. 106. Från en drättaduk, väfd i dukagångssnår.

former, hvilka lemnat så märkbara spår efter sig, ja rent af fastslagit den rigtning i utvecklingen, som sedermera under århundraden följd, fram mot vår tid, i slutet af förra seklet med uppnåendet af en fullt harmonisk färgbehandling, en rik men måttfull och helgjuten ornamentik och en högt uppdrifven teknisk färdighet, bragt slöjden till sin kulminationspunkt.

Den lifskraftiga plantan har, liksom hon sjelf under tidernas lopp varit föremål för åtskilliga inympningar, åter in sin ordning slagit nya skott. Den qvinliga konstslöjden i grannprovinserna visar sig i sina flesta former såväl till ornamentik som arbetssätt vara en

direkt afläggare af den skånska, och det er ej svårt at uppvisa gången af denna, vi vilja kalla det, kolonisation [1].

Hade utvecklingen gått långsamt, gick förfallet så mycket hastigare; de första tydliga spåren till detsamma visa sig redan på 1830 talet; — och trettio år senare kan man egentligen ej mera tala om en skånsk *konst*slöjd. Det har emellertid här varit samma förhållande som med konstföreteelser i allmänhet; tillbakagången börjar ej utåt hela linien på samma gång; på vissa trakter har den inträdt förr, på andra senare; och man skall för öfrigt äfven här få se upprepadt det gamla skådespelet af en till det yttersta

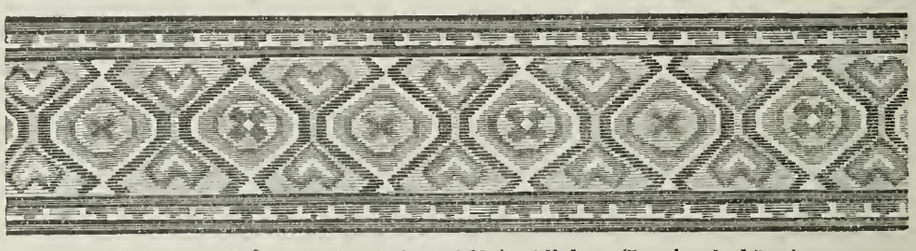


Fig. 107. Från ett sängtäcke, väfd i rödlakan (Ingelstads härad).

stegrad teknisk färdighet, som vinner sina största segrar samtidigt med smakens förskämning och konstsinnets undergång. Ornamentiken visar sig ej långre som ett organiskt helt; man hemtar och rör ihop motiv från alla håll och täcker dermed utan sammanhang de största ytor; blommor, djur, menniskor, hus, ångbåtar och landskap utan stilisering, men därför ingalunda i sina kantiga former speglande den natur man velat afbilda, blandas samman med diminutiva vrångbilder ur den gamla ornamentiken; stoffet är ytterst fint, det hela i hög grad konstigt, men dödt, orörligt och tråkigt, endast talande om ett oerhördt arbete, som varit värdt en bättre sak; det är isynnerhet den svåra rödlakanstekniken, som här skördat de mest halsbrytande triumfer.

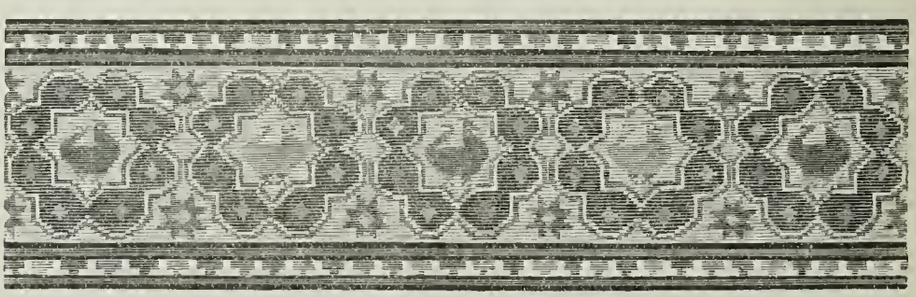


Fig. 108. Från ett sängtäcke, väfd i rödlakan (Ingelstads härad).

Samtidigt härmed hemföll också färgbehandlingen under det allmänna effektsökeriet; de omöjligaste sammanställningar försöktes; blått, grönt och rödt i en ögonskärande förening blef den kombination, som bäst slog an. Det behöfdes blott ännu ett slag för att formligen döda den gamla konstslöjden, och detta kom från anilinen, som under sitt allmänna, allt sant färgsinne förstörande tåg genom verlden, äfven här tog i besittning en jordmån, väl beredd genom de redan inträdda extravaganserna, och hvad

1. I följande specialuppsats öfver ornamentiken samt de olika formerna inom slöjden och dessas utbredning få vi närmare tillfälle att beröra denna fråga.

som härefter återstod, en död teknik, sjöng snart äfven den på sista versen. Det tycktes också nästan, som om man sjelf börjat skämmes för det slutresultat, till hvilket man kommit, dock utan att man därför visade sig mägtig en återgång til de gamla goda förebilderna. Kom så härtill de kringvandrande sjakrarne och de öfverallt uppväxande handelsbodarna, hvilka öfversvämmade landet med massor af godtköpsvaror, som med en tilfälligt fager yta och först och främst genom sin köpstadspregel lockade sinnena, och det skulle ej dröja länge, förrän spinnrocken tystnade, väfven stadnade och kistlocket slogs igen öfver en »bondsmak«, som man sjelf blygdes för at visa sig en gång hafva egt. Man skickade istället sina döttrar till städernas pensioner att »lära seder«, det vill säga att misshandla piano, virka och sy ut hundar och papegojor på stramalj.

Men en ny tid för konstindustri och ornamentel konst hade åter börjat gry; sinnet för form och färg började morgna sig efter en lång slummer; man spanade öfver allt efter förebilder, öfver allt efter nya fruktbringande motiv; och hvad var då naturligare än att man äfven skulle få ögonen öppna för den gamla förut så djupt ringaktade slöjd, som omgaf en. Man behöfde blott utsträcka armarna för att taga och taga med full hand, hvad egarne ännu värderade mindre än intet.

Men här, som så ofta är förhållandet, har öfverskattningen följt erkännandet tätt i spåren; det har rent af blifvit en modesak att ega ett större eller mindre antal gamla skånska väfnader, och vid förvärfvandet har det oftast gällt att erhålla det mest barocka och bizarra; färgernas öfverensstämmelse, mönsternas renhet betyda mindre. En åkdyna med Adam og Eva i paradiset — Adam i röd frack och hög hatt, Eva i snörlif och styfkjol — se där en skatt, hvars placerande bland soffans broderade sikekuddar man ansett som höjden af stilfullhet. Förhållandet passer för öfrigt väl i stycke med den afvigsida af tidens renesanssträfvan, som i allt för många af våra moderna salonger visar sig i hoprörandet af de mest oförenliga motsatser ur olika stilperioder, tidsåldrar och länder.

I motsats härtill gaf den gamla högtidsklädda skånska allmogestugan i all sin primitiva ursprunglighet intryck af något helgjutet. Till det mörkbonade taket, de i kraftiga färger hållna möblerna, hyllornas glänsande tennfat och lerkärl, passade väggens färgrika drättaduk, bänkarnes och sängens rödlakanstäcken, stolarnes på väf eller ränning sydda hyenden väl tillsamman. Man hade här kunnat lärt sig de förhållanden, under hvilka den drätt, det täcke, det hyende man förvärfvat klädde sin plats och som hos bonden tydde på en långt sundare smak än den man sjelf genom att göra sitt hem till ett mixtum compositum af allt möjligt lägger i dagen. (Forts.)

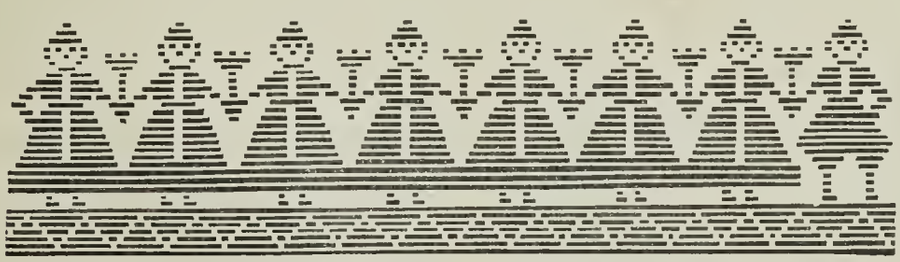


Fig. 109. Från en drättaduk, väfd i dukagångssnår (Ingelstads härad).

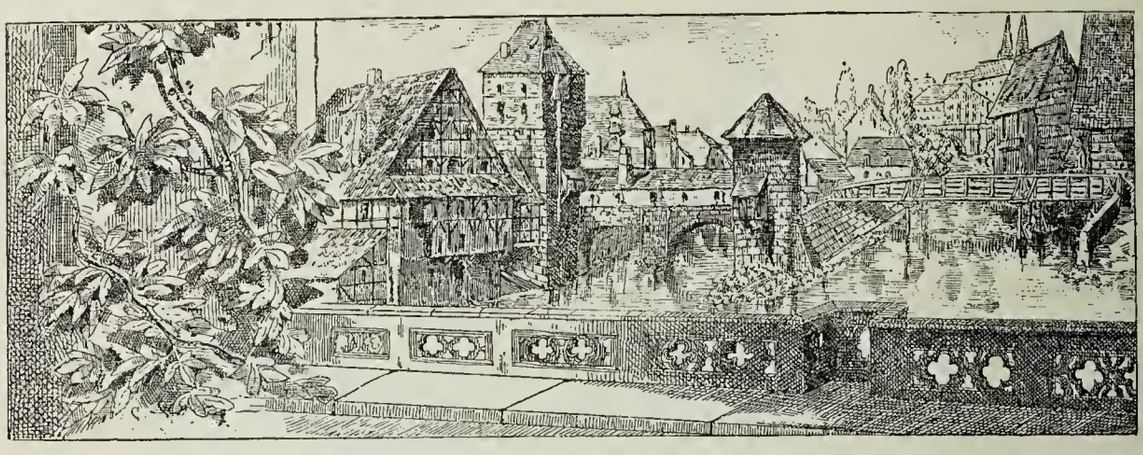


Fig. 110. Prospekt fra Nürnberg.

Fra den internationale Metaludstilling i Nürnberg 1885.

Af **C. Michelsen.**

Den 25. August f. A. fandt Præmieuddelingen Sted med Taler, Musik og Uniformer. Alt var i Orden. Festmiddagen var dækket for 100 Personer — Navnekortene placerede — men da man var kommet til Sæde viste det sig, at Halvdelen af Gjæsterne vare udeblevne. Grunden hertil fik vi Fremmede ikke at vide, men der paatrængte sig os Fornemmelsen af en vis Lighed mellem »den internationale Metaludstilling« og det halvt besatte Bord med fuld Musik og stivt Ceremoniel. Rammen til den *internationale* Udstilling var der, men de Udeblevne satte destoværre Tanken nok saa meget i Bevægelse sam de Tilstedeværende.

Bayrische Gewerbemuseums Kjæmpeplakater om »Grosse Specialausstellung von Metallarbeiten aus allen Ländern der Erde mit grossartige retrospektive Abtheilung« satte Forventningen op paa en Højde, hvorfra man maatte adskillige Trin ned for at lande i en jævn tydsk kunstindustriel Metaludstilling med Tilsætning af en stærk japansk Afdeling og sporadiske Repræsentationer fra enkelte andre Lande.

Danmark udstillede ikke, men — mærkeligt nok — fandtes der ligesom i Antwerpen samme Sommer i den engelske Afdeling (her kun bestaaende af een Udstiller) Ting af dansk Herkomst, idet mange af de interessante Afstøbninger, som Kensington Musæet for 3 Aar siden fik Lov til at tage fra vore Musæer og Samlinger, fandtes udstillede her til ikke ringe Overraskelse for danske Besøgende. Meningen har vist næppe været, at Udstilleren *Elkington & Co.*, efter at Kensington Musæet havde faaet sit Exemplar, skulde sælge galvanoplastiske Copier af nogle af vore bedste Sølvgjenstande (deriblandt »Rosenblommen«, afbildet i dette Tidsskrift I. S. 155, Fig. 136). Ialfald gik Musæets Opfattelse af *Copyright* i en ganske anden Retning, da det foranstaltede den indiske Vandreudstilling her i Enkedronningens Palais 1882, hvor det var forbudt at afbilde end sige eftergjøre de udstillede Gjenstande.

Fig. 111. Japansk Haarnaal.

Japan var det eneste ikke-tydske Land, der havde taget Sagen alvorligt. Der var mellem de 223 Udstillere i den moderne Afdeling ikke mindre end 99 Japanere, for hvem den kejserlige Regjeringscommissair Jamamoto ved Præmieuddelingen traadte frem og modtog en Femtedeel af samtlige Guldmedailler og en Fjerdedeel af Sølvmedaillerne — ialt 44 Gange hvad der indbragte ham lydeligt Bifald. I den japanske Afdeling vakte navnlig nogle for første Gang udstillede Smykker Interesse paa Grund af den derpaa anvendte næsten umærkelige Overgang fra Cloisonnée- til Flad-Emaillering i *forskjellige* Farver. Iøvrigt ere Formerne jo nu saa benyttede udenfor Japan, at næsten alt forekom os bekjendt. Et særligt imponerende Stykke var en kolossal Bronce-Ørn, paa hvilken hver enkelt Fjer var fortrinlig ciseleret. Susuki Tijoukizi havde ogsaa anvendt 4 Aar paa Arbejdet med en levende Ørn som Model.

Frankrig var mødt med 5 Udstillere: Christofle, Barbedienne, Paul Soyer og to mindre betydelige. Hos Barbedienne saa vi med Glæde en smuk Bronceafstøbning af Delaplanche's »La musique«, hvortil Originalen som bekjendt findes i Ny-Carlsbergs Glypthothek. Christofle havde en meget betydelig Samling af kunstnerisk udførte Sølvgjenstande, hvor hvert enkelt Stykke udmærkede sig ved glimrende Composition, ved rene Former og — hvad der jo er hans Ejendommelighed — ved harmonisk Farvesammenstilling. — Limoge-Emaillerne fra Paul Soyer havde Lejlighed til at vise sin Overlegenhed over den eneste Conkurrent: Kunstgewerbeschule i Wien.

9 *Italienere* vare mødte, blandt hvilke Luigi Pierret fra Rom fik sin velfortjente Guldmedaille for fortræffelige Guldfiligranarbeider (Castellani-Genre) og en sjelden kvik modelleret og vel ciseleret Sølvvase.

I den *østrigske* Afdeling fandtes 14 Udstillere. De kvindelige Elever i den østrigske Kunstindustriskole (Wien) toge Løvens Part af Interessen ved deres smukke dekorative Kunstarbeider f. Ex. en Pragtkande med Fad emailleret i Limoge-Genren og et sølvforgyldt Bæger med Emaillering og Indlægning af Perlemoer. Blandt Broncestøberne indtoge Dziedzinski & Hanusch (Wien) en fremragende Plads.

Som *russisk* Specialitet havde man været saa heldig at faa Carl Fabergé til at udstille en ubetinget 1ste Rangs Samling af Guldsmykker, copierede efter gammelgræske Oldsager fundne 3 à 400 Aar f. C. i Sydrusland. Originalerne findes i Slottet »Eremitage« i St. Petersburg. Genren er nærbeslægtet med vore »oldnordiske« Smykker og med Castellanis Copier, men hævder dog sin selvstændige Plads og sees med Interesse.

Naar det endnu nævnes, at *Norge* havde een Udstiller i Filigransager (David

Fig. 112. Et Guldarmbaand af Luigi Pierret (Rom).

Andersen), at *Schweiz* havde to og *Spanien* een mindre betydelig Repræsentant i Genre med den bekjendte Zuloaga (Smykker af Jern og Staal med Guldindlægning), ere vi færdige med den udenrigske Afdeling og kunne gaa over til *Tydskland*, hvorfra 164 Udstillere vare mødte, deriblandt nogle af de betydeligste Kunsthaandværkere i Metalfaget. Der var unægtelig præsteret mange smukke og enkelte charakteristiske Arbeider, der paa Grund af deres Skjønhed og Originalitet vare af stor Interesse, navnlig fra München (Professor Halbreiter, Ed. Wollenweber jun.), fra Hanau (Ofterdinger), fra Kölln (Franz Wüsten) og Würtemberg (P. Bruckmann Söhne og Edouard Föhr), men i det Hele taget maa vi tilstaa, at vi følte os skuffede, idet vi gik ud fra, at en Udstilling som denne dog vel skulde kunne tjene som almindelig Maalestok for Tydsklands nuværende Stilling og Styrke i denne Retning. Naar man erindrer, hvad der er gjort for tydsk Kunstindustri siden 1876 baade gjennem Museer, Fagtidsskrifter, Fagskoler og — last not least — gjennem det almindelige nationale Opsving med dets Guldstrøm, Seiersfølelse og europæiske Hegemonifornemmelser, maatte man kunne have ventet at en ny Tid skulde have indfundet sig ogsaa i dette Fag.

Fig. 113. Sølvopsats af Luigi Pierret (Rom).

Vi fik som sagt ikke Indtrykket heraf. *Hvor* der overhovedet var Tale om Førstehaands Arbeide, fandt vi paa en ganske enkelt Undtagelse nær en vis kjedelig Stivhed eller altfor afmaalt Sammenstilling. En Opsats som Halbreiters til Würzburger-Universitetet saa ud, som om den var muret op med en Soliditet, der bragte Tanken hen paa Seiersmonumentet i Berlin (afbildet i Zeitschr. d. Kunstgewerbe-Vereins in Nürnberg 1886 H. 1 og 2). Hvile i Ornamentationen var der unægtelig, men der manglede Liv, Gnisten manglede, kort sagt der manglede dette, der giver den franske Kunstindustri Adelspræget. I 1880 arrangerede »Union centrale des arts décoratifs« en Metaludstilling i Paris. *Dér* var Former, *dér* var Originalitet og Humeur — ikke at tale om, at denne specifik parisiske Udstilling var større end hele den internationale Udstilling i Nürnberg! Hvori ligger nu dette Uforstaaelige? I litterair og musikalsk Retning kjæmpe Romaner og Germaner vel med lige Styrke, for bildende Kunsts Vedkommende tyder den store Kunstnercoloni i Paris hen paa, at Tiltrækningskraften for Tiden maa søges *der*, og komme vi til Kunstindustri i absolut Forstand, d. v. s. Kunst saa at sige kemisk blandet med Industri — ikke mekanisk forbundet dermed — fristes man til at tro, at Sansen for denne er en Gave, som venlige Feer i Tidernes Morgen have lagt paa Romanerens Vugge, og som han ikke lader sig fravriste. Vel sandt, man kan nævne Navne som Peter Vischer, Jamnitzer og andre, men hvor er vel Udspringet for tydsk Renaissance, mon ikke hinsides Alperne eller Rhinen? Dette Forhold, hvorom der kunde skrives Bøger, og som idelig melder sig til Debat, er ikke uden Betydning for os Danske. Vi have i Aarhundreder i industriel Henseende været afhængige af

vor store sydlige Nabo, vi oversvømmes af tyske Varer, hvad der vanskeligt kan raades Bod paa, *men vi sende ogsaa vore unge Svende fortrinsvis til Tydskland*, og her er et Felt, paa hvilket vi formentlig bør rette vor Opmærksomhed. Hvorfor søge vore Unge — paa faa Undtagelser nær — til Tyskland? Fordi Vejen er den korteste, og fordi de bedst kunne det tydske Sprog. Vi henstille dette Forhold til Overveielse for vore tekniske Skoler og de Legatbestyrelser, i hvis Magt det staaer at lede de reisende Haandværkere ud over de traditionelle Grændser. At foreslaa Fransk som Fag i tekniske Skoler er vel for dristigt, men meget kan ogsaa naaes ved at medgive de Reisende nyttige Anbefalingsskrivelser og Henvisninger til gode Læremestre. Man kan ogsaa give Undervisning i den Kunst at reise fornuftig. Vore Guld- og Sølvsmede reise forholdsviis meget, men de færreste komme udenfor Tydskland for at arbeide. Guldsmedene blive i Hanau eller Pforzheim, Sølvsmedene have det endnu lettere: de faa deres Udvikling i Bremen eller Berlin, hvor mangen dygtig Frihaandsarbeider er »gaaet over i Massen« d. v. s. havnet som Functionair paa en Fabrik.

Men endnu et Par Ord om Nürnberg til Afslutning. Den stærkt tiltagende internationale Udstillingstræthed og den særlig uheldige Tilbageholdenhed fra de betydeligere Firmaer havde ogsaa hidført en fuldstændig Mangel paa Juveelarbeide, og hvad den retrospective Afdeling angik, havde man Følelsen af, at Besidderne af kostbare gamle Ting ogsaa ere blevne trætte af det særlig i Tydskland i det sidste Decennium hyppig tilbagevendende Udlaan til Udstillinger. — Tydsk Tinindustri var godt repræsenteret. Der fandtes mange Drikkekar af Tin, hvorpaa der var anvendt ligesaameget Graveur-Arbeide, som om Gjenstandene havde været af Sølv (A. Wahnschaffe, Nürnberg). Det var saagodtsom udelukkende gammeltydske Former, der vare benyttede (Jos. Lichtinger, München), og som Decorationsgjenstande maa disse Sager kunne gjøre god Nytte. Metallet er jo for blødt, til at man kan bruge de deraf forfærdigede Ting, uden at Decorationen hurtigt slides af. — Det til Udstillingen hørende vistnok aldeles complette Fagbibliothek fortjener megen Paaskjønnelse og det i den Anledning udarbeidede Katalog over samtlige existerende Skrifter og Billedværker vedrørende Metal-Kunstindustrien er af ikke ringe Værd. Det findes i Industriforeningens Bibliotek.

Guldsmedene, der jo paa alle Fælles-Udstillinger have været *enfants gâtés*, kunde ikke let have faaet et mere passende Stævne sat end Jamnitzers og Peter Vischers Hjemsted — ingen Hovedstad, men dog langt mere berørt af den europæiske Touriststrømning end mange Hovedstæder — en Stad fuld af Romantik, Guldsmedekunstens uadskillelige Forbundsfælle, og endelig en Stad, der nyder den Lykke, trods sin centrale Beliggenhed, at kunne leve ligesaa uændset som tilbagetrukket i international politisk Henseende.

Med alle disse Chancer skulde man have troet, at Nürnberg havde formaaet at faa mere ud af sin interessante Opgave, end Tilfældet blev.

Norsk Folkeindustri. Smykkearbeidet.

Af H. Grosch.

Selv den flygtigste Betragtning af den i Kunstindustrimuseet i Kristiania opbevarede Smykkesamling vil efterlade et Indtryk af, at disse Arbeider eier en betydelig saavel historisk som kunstnerisk og teknisk Interesse.

Skjøndt man ikke tør vente og med en enkelt Undtagelse heller ikke vil finde noget paaviseligt Spor af den forhistoriske Tids Kunstopfatning, bærer disse Bondens

Smykker dog et nationalt Præg, der vidner om en af skarp Følelse for Stoffets og Teknikens Krav baaret Formsands.

Uden at opgive de traditionelle Motiver har man vidst at bearbeide og omdanne dem paa en med Forholdene og den tekniske Færdighed stemmende Maade. Materialet er i alle Tilfælde Sølv. Guldet har været for kostbart og for vanskeligt at bearbeide. De Tider var længst forbi, da man her i Norge kunde levere saadanne Arbeider, som den baade fra Udførelsens og Ornamentikens Vedkommende beundringsværdige Guldspore, der 1872 fandtes paa Gaarden Rød i Rygge Præstegjæld og nu opvares i Universitetets oldnordiske Samling. Ikke engang Forgyldning var man istand til at anbringe, men maatte istedet nøie sig med en Slags gul Beits eller Fernis kaldet Glætte, hvormed de Partier behandledes, der skulde virke som Guld.

Fig. 114. Støbt Smykke.

Hvad Tekniken forøvrigt angaar, saa man sig mere og mere henvist til dens enkleste Arter, og i de senere Tiders Smykker blev det saaledes næsten udelukkende Traadarbeidet, der kom til Anvendelse. Denne Arbeidsmaade egner sig jo ligemeget for den fuldendte Kunst som for den beskedne Husflid. Der kræves kun faa Apparater, den Enkeltes Smag og ornamentale Opfatning har et vidt Spillerum, og der kan opnaaes en Virkning af stor Rigdom og Skjønhed.

Ved Siden af Traadarbeidet er Støbning og Presning de eneste Arbeidsmaader, der findes benyttet, og selv disse ialfald for den senere Tids Vedkommende kun i ringe Udstrækning. Bortseet fra de hyppig paatrufne støbte Kopier af Filegrans Smykker, synes de støbte Arbeider som Regel at tilhøre en ældre Periode. Ialfald er det blandt dem, at nogle af de ældste Former paatræffes. Se saaledes Fig. 114 og 115. En eiendommelig Gruppe danner derhos den Række runde Dobbeltspænder fra Bergenskanten, som Museet i den sidste Tid er kommet i Besiddelse af. Se Fig. 116. Udførelsen i støbt og presset Arbeide er temmelig raa og beregnet for tarvelige Forhold. Derimod er de ornamentale Motiver meget eiendommelige og virkningsfulde, i flere Tilfælde stærkt mindende om middelalderske Former. Endnu længere tilbage peger det i Fig. 117 benyttede fantastiske Dyremotiv, der har en paafaldende Lighed med Dyrebillederne paa nogle i Gokstadskibet fundne runde Rembeslag (jfr. *N. Nicolaysen*: Gokstadskibet S. 50, eller *Rygh*: Norske Oldsager Nr. 603). Meget gamle kan forøvrigt de enkelte, nu existerende Stykker ikke være, da de mellem Spænderne til Dækning af Forbindelsestedet anbragte smaa Figurer, nøgne Kvindeskikkelser, St. Georg med Dragen o. lig., efter sine Former og Motiver tilhøre Renaissancen. Muligens kan disse betragtes som senere Tiders, fra Byerne hentede Tilføielser til de oprindelige gamle Grundformer.

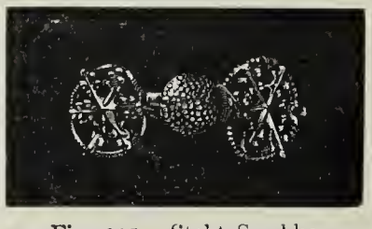


Fig. 115. Støbt Smykke.

Ved Udførelsen af de sædvanlige Filegrans Smykker er Fremgangsmaaden følgende. Til Underlag anvendes et mere eller mindre gjennembrudt Stykke Sølvblik, hvorpaa Inddelingen og Hovedlinierne dannes af grove tvundne Traade i Forbindelse med smaa i oploddet Arbejde udførte Traadrosetter (Kruser), oventil afsluttede af runde Korn eller firkantede smaa Plader (Kjörner) og de saaledes indrammede Flader udfyldes saa af File-

grans Ornamenter. — Det er særdeles lærerigt at iagttage med hvilken Smag og sund Sands Traadarbeidet her er bragt til Anvendelse inden sine Grændser. Omfattet af en kraftig Ramme udvikler Ornamentet sig naturlig af Arbeidets Teknik i skarpt udprægede Former, der altid føier sig efter og staar i det rette Forhold til den Flade, det skal udfylde. Uden at raade over nogen stor Rigdom paa Motiver er den ornamentale Behandling dog altid tilstrækkelig varieret for ikke at gjøre et ensformigt Indtryk.

De almindeligst forekommende Smykkegjenstande er Søljer (af det oldnorske Ord *sylgja*, Spænde), Spænder, Maljer og Knapper. Søljernes Grundform er hovedsagelig rund, men ved Udsmykninger og Tilføielser af forskjellig Slags paa mange Maader afændret. Blandt den store Mængde Variationer kan man uden Vanskelighed paapege en Række Typer, der i sine Hovedtræk trods større eller mindre Afvigelser overalt gjenfindes. Den mest fremtrædende og tillige rigeste af disse Typer er vistnok Bol- eller Bulesøljen, hvor der fra den horisontale eller svagt hvælvede Grundflade rundt Midtpartiet med sin Spændetorn hæver sig en Række, i Regelen 6 cylindriske Knapper eller Buler, hvis Overflade paa de nyeste Exemplarer er udført i Filegran med eller uden Bundplade, medens Mellemrummene gjerne er besat med enkelte eller dobbelte Kruser. Den ydre, i Regelen buede

Fig. 116. Støbt rundt Dobbeltspænde fra Bergenskanten.

Kant er som oftest udtunget (s. Fig. 118). At denne Form hviler paa en ældgammel, fra den skiveformede Fibula uden Tvivl stammende Tradition lader sig med Sikkerhed paavise gjennem en Række kun i Detaljerne afændrede Exemplarer fra forskjellige Tider. Saaledes finder man i *Hildebrandts* »Teckningar ur svenska Statens historiska Museum« 2det Hefte Pl. 9 b afbildet et Smykke, der i Hovedtrækkene fuldkommen svarer til den oven givne Beskrivelse af Bulesøljen, med den Forskjel at Bulernes Dækplade er forsiret med fantastiske Dyreskikkelser, Løver, Gribber og Ørne, medens der i Vinklerne mellem Bulerne er anbragt kronede Menneskehoveder. Dette Smykke antages at være fra det 13de eller 14de Aarhundrede. Rimeligvis noget yngre, men dog i Karakteren middelalderlig er den i Fig. 119 afbildede Bulesølje, der opbevares i det oldnordiske Museum i Kjøbenhavn. Her er Bulernes Overflade forsirede med Kristushoveder og mellem Bulerne Brystbilleder af den kronede Madonna. Paafaldende er den paa Spændetornen anbragte Figur forestillende en siddende mandlig Skikkelse med Krone paa Hovedet og en langskaftet Øxe i den ene Arm. Rimeligvis er hermed tilsigtet en Fremstilling af Hellig Olaf, men Figuren maa efter sin Form og Draperiets Behandling være adskillig yngre end selve Søljen og saaledes anbragt senere. Smykket er afbildet i *Museum regium* Tab. II. 34,

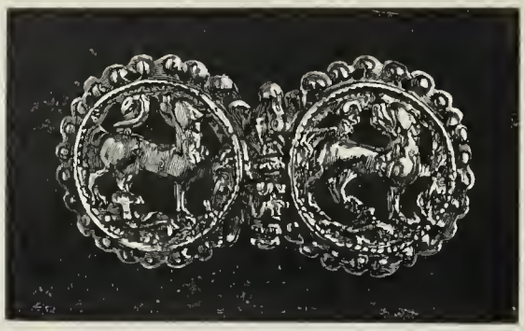


Fig. 117. Rundt Dobbeltspænde med fantastisk Dyremotiv.

med hvis Paastand »constata ex Norvegia huc est allata« det vistnok kan have sin Rigtighed, hvad derimod utvivlsomt ikke er Tilfældet med den følgende Bemærkning, at den antages forarbeidet under Sigurd Magnussen (indtil 1130). Den tilhører i Virkeligheden en langt senere Tid og kan næppe være ældre end fra det 15de Aarhundrede.

Udsmykningen af Bulesøljen med Dyremotiver og Hoveder er fortsat lige op mod Nutiden, kun er Udførelsen stadig bleven slettere og al Eiendommelighed mere og mere udvisket. Dog eier Museet ialfald en saadan Sølje, hvor de Dyreskikkelser, der pryde Bulernes Overflade, har bevaret lidt af det fantastiske middelalderlige Præg. Under alle Omstændigheder er det mærkelig nok, at selv disse Detaljer er fastholdt med en saadan Troskab, at de endnu bærer Spor af sin Oprindelse. Det sidste Udviklingstrin synes Bulesøljens udelukkende Udsmykning med Filegrans Ornamenter at danne. Hermed er man som i hele Smykkearbeidet maaske først begyndt, efterat Støbningens og Drivningens Kunst for største Delen var gaaet i Glemme.

Til de ældste nu forekommende Former hører fremdeles den saakaldte Tönjum- eller Trandemsølje (Benævnelser, der vel er hentet fra Stedsnavnene Tönjum i Lærdal og og Trondhjem), en ottebuet flad Sølje bedækket af et fritliggende, enkelt Traadornament paa forgyldt Bund. Midten er aaben med et bredt Tverstykke forsiret paa samme Maade (se Fig. 120). Hvad der her særlig vækker Opmærksomhed, er Traadarbeidets eiendommelige Behandling og Former. Som det sees, udvikler Ornamentet sig her i en sammenhængende Linie, hvor den ene Slyngning voxer frem af den anden. Ornamentet ligger heller ikke som ellers fladt paa Bundfladen, men hæver sig i spiralformigt Relief over denne. Traaden er med stor Sikkerhed lagt i kraftigt tegnede Slyngninger, og hver enkelt af de mange smaa krumme Grene, der voxer frem og udfylder Mellemrummene mellem Hovedlinierne, har sin bestemte Afslutning i en blank liden Knap, hvad der i høi Grad bidrager til at give Ornamentet Fasthed, paa samme Tid som Virkningen derved forhøies. Det Hele minder ialfald om den romanske Periodes Filegranarbeide, saaledes som det blandt Andet optræder paa den pragtfulde Kalk i Hildesheims Godofredi Kirke, og danner saaledes maaske et nyt Vidnesbyrd om de dybe Rødder, den romanske Kunst har skudt i Norge. Skjøndt der for denne Søljeforms Vedkommende, saavidt mig bekjendt, ikke kan paavises nogen ældre Tradition, er det dog meget mulig, at en saadan findes,

Fig. 118. Bol- eller Bulesølje.

og det vil maaske senere lykkes at opdage den. Forøvrig har de Exemplarer, som nu findes, allerede en forholdsvis høi Alder, hvorimod disse djærve Former og den kraftige Traadbehandling ikke synes at falde i Nutidens Smag. Det samme gjælder om en anden meget smuk Type, den i Regelen helt forgyldte, af tvunden Traad dannede Sølje, hvor Rummet mellem den indre Cirkel, der omslutter Midtpartiet med Spændetornen, og den ydre Traadkant er udfyldt med en Krands af aabne, sirlig behandlede hjerteformige Traadpartier (Fig. 121). Ofte er den ydre Traadkant udeladt, og de indre Traadornamenter kun fastloddede indbyrdes og med Midtpartiet. Dette er rimeligvis ligeledes en Form, der i sine Grundtræk gaar meget langt tilbage. Se saaledes det meget lignende Smykke i Hildebrandts ovennævnte Værk Pl. 8 f., fra det 14. Aarhundredes første Halvdel. — En med stor Forkjærlighed omfattet og lige til den seneste Tid i mange forskjellige Størrelser hyppig forekommende Type er den af enkelte kaldte *Slangesølje*, der dannes af tvende flade koncentriske Ringe, hvis Mellemrum udfyldes af i Regelen 6 aabne Buesegmenter, alt besat med Kruser afsluttede af runde Korn eller smaa firkantede Plader i rytmisk Afvexling (Fig. 122). Denne Slags Søljer er derhos ofte rigt behængt med Skaaler og Løv af forskjellig Form og Størrelse. Den mest udbredte, men tillige plumpeste Søljeform er *Stolpesøljen*, hvis Underlag dannes af en solid Traadring, hvorpaa der ligeoverfor hinanden er anbragt tvende flade, i en som oftest noget foroverbøiet Trekant endende Tverstykker (Stolper), medens Mellemrummene udfyldes af flade trekantede Stykker, alt besat med Kruser (Fig. 123). Hovedformen skjules forøvrigt som oftest under et rigt Behæng af alslags Løv, Korn, Dingler, Skaaler og Ringe.

Fig. 119. Bulesølje.
(Oldnord. Mus. i Kbhvn. Nr. 9801).

Ved Siden af Søljerne, af hvilke jeg ovenfor har beskrevet de vigtigste mig hidtil bekjendte Typer, spiller Spænderne en meget stor Rolle. De er altid dobbelte, bestemte til at hægtes sammen og af spids eller stump Hjerteform, der i Regelen foran afsluttes af en rund Knap eller Bule, hvor Maljen og Hægten anbringes. Indenfor en gjerne i Kanten udtunget Krave ligger omsluttet af en tvunden Traadkant et til Bundpladen fæstet løst Filegrans Ornament, ofte omgivende et i Fladens Midte anbragt forhøiet hjerteformigt Parti. Filegrans Ornamentet har her bedre Plads til at udvikle sig og bidrager saaledes i væsentlig Grad til det rige Indtryk, disse Smykker allerede ved sin virkningsfulde Hovedform er vel egnet til at fremkalde (s. forrige Aarg. S. 53, Fig. 32). Spænder har været anvendt i stor Udstrækning, og de findes da ogsaa i alle Størrelser og i talrige Variationer uden dog nogensinde i væsentlig Grad at fravige den ovenfor beskrevne Form. — Et fra den kvindelige Dragt vigtigt og meget eiendommeligt Smykke er endelig den saakaldte *Snøring*, der overensstemmende med Ordets Betydning benyttes til at sammenholde Trøiens Brystaabning (Fig. 126). Paa hver Side af denne anbringes i dette Øiemed 6 af en Sølvsnørelænke forbundne Maljer, der saaledes danner Snøringens nødvendige og altid sammenhørende Bestanddele. Maljen selv er et rundt, skaalformet

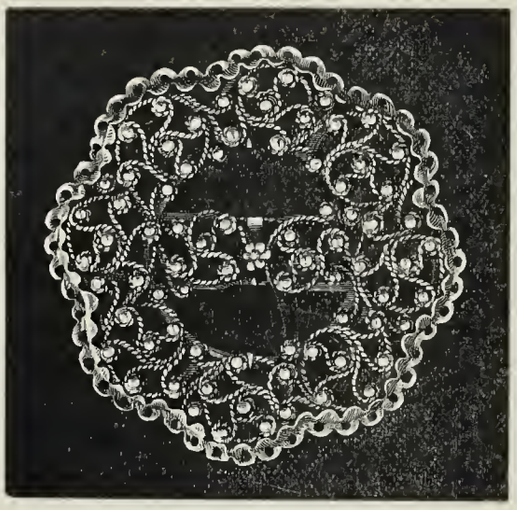


Fig. 120. Tönjum- eller Trandemsølje.

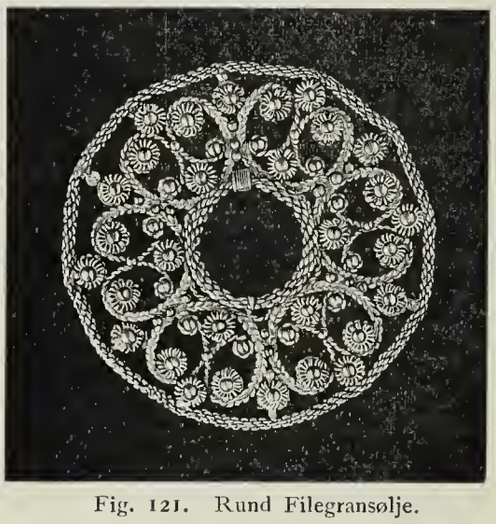


Fig. 121. Rund Filegransølje.

Fig. 122. Slangesølje

Stykke, helt sammensat af Filegrans Ornamenter, omsluttet af en grov flettet Traadkant. Som oftest har Filegranet en blank Plade til Underlag, og Maljen er yderligere forsiret med frit hængende forgyldte Skaaler (Fig. 126). Udført i en anden Teknik er det til Museet nylig erhvervede ældre Smykke af denne Art, hvor de enkelte Maljer er dannet af et opklippet og derefter bøiet og udbulet Stykke Sølvblik. Behandlingsmaaden er fuldkommen rationel og viser ret, hvorledes der med smaa Midler kan opnaaes en betydelig dekorativ Virkning. Det er et simpelt og brugbart Motiv, der fortjener at lægges Mærke til. — De Smykker, der hidtil har været omtalt, tilhører udelukkende den kvindelige Dragt. Ganske uden deslige Prydelser har imidlertid heller ikke Mandens Dragt været. Til denne anvendes saaledes gjerne *Sølvknapper* af mange forskjellige Former, de enkeltvis benyttede Skjorteknapper tildels med mere eller mindre rige Hængler, store runde, snart cylindriske, snart noget tilspidsede Knapper omvundne af fin tvunden Sølvtraad eller blot paa den øvre Flade belagt med et Filegrans Ornament, og endelig de sirlige smaa Vesteknapper, ofte helt udført i Filegransarbeide (Fig. 124, der forestiller en Gruppe saadanne Knapper).

En gammel Skik repræsenterer de sølvbeslagne, tildels vel ogsaa af Kvinder benyttede *Bælter*. De hyppigst forekommende er de saakaldte »Stølebælter«, af Læder og belagt med firkantede Sølvplader (Støl), hvori er indpresset enten et enkelt Bladornament eller tre taarnlignende Figurer. Ved Siden heraf træffer man imidlertid ogsaa, skjøndt sjeldnere, langt rigere og pragtfuldere Bælter. Uden at opholde mig ved de selvfølgelig ogsaa her i Landet enkeltvis forekommende støbte Sølvbælter af den sædvanlige Renaissanceform, der intet har med vor nationale Kunstflid at bestille, skal jeg kun nævne nogle af de i Museet opbevarede Bælter, der nok kan tænkes at være Bondearbeide. Et af disse Bælter er saaledes belagt med lange og smalle halvbueformede Stykker dannet af gjennembrudt Løvværk (Egenødder og Blade) i støbt og ciseleret Arbeide,

medens paa et andet er anbragt en Række Løvehoveder i drevet Arbeide. Nogen nærmere Oplysning om disse Bælters Alder og Tilblivelse har jeg ikke kunnet opdrive.

Skjøndt nu forlængst ude af Brug og i Begreb med ganske at forsvinde har Bælter forsirede paa forskjellig Maade uden Tvivl tidligere været almindelig benyttede. Det samme synes at gjælde *Fingerringe*, der indtil den sidste Tid forekom i stort Antal Den flade, pressede eller støbte Ring udvider sig i Regelen foran til en større eller mindre Plade som oftest kun forsiret med smaa Ringe eller Korn, men undertiden ogsaa belagt med Filegrans Ornamenter (Fig. 125). I Almindelighed besidder disse Ringe kun ringe kunstnerisk eller teknisk Værd og kan vel for en stor Del antages at være udført i Byerne. —

Fig. 123. Stolpesølje.

Det vil maaske findes paafaldende, at jeg hidtil har forbigaaet et Smykke, der af mange vistnok betragtes som særlig nationalt, ja som et Indbegreb af hele vort Smykkearbeide, den saa ofte omtalte og skildrede Brudekrone. — Der er imidlertid kun liden Grund til at opholde sig længere ved dette Smykke. Vistnok gaar dets Brug, der forøvrig har været kjendt baade i Sverige og Danmark, tilbage til Middelalderen og staar muligens i Forbindelse med Kronens Anvendelse ved Fremstillingen af Jomfru Maria som Himmeldronning, men det synes desuagtet ikke at være lykkes at udvikle dette Smykke til en selvstændig og karakteristisk Form. — Selv den ældste mig bekjendte Krone i Universitetets oldnordiske Samling, der efter Form og Udførelse at dømme synes at maatte være ældre end Reformationen, udmærker sig ikke paa nogen Maade, hverken ved sin Form eller Udførelse. De almindelige, langt nyere Exemplarer er alle plumpe og saa, i Regelen enten sammensat af ganske tarvelige støbte Ornamenter eller helt udført af udhugget Sølvblik. De mangle ethvert nationalt Præg og gjør Indtryk af at være udført i Byerne til Brug for Bønderne. — Rimeligvis har disse Smykker aldrig forekommet i noget stort Antal og vel i Regelen tilhørt enkelte større Gaarde eller Kirkerne, hvorfra de har været udlaante. — Hvad det nationale Smykkearbeides Udbredelse angaar, kan man vanskelig have andet end Formodninger støttet til de nuværende Forhold. Alt hvad man kan sige er, at det ialfald i den nyere Tid synes at have havt sit væsentligste

Fig. 124. Vesteknapper.

Fig. 125.
Plade paa en Ring.

Hjem i Thelemarken og omliggende Bygder Numedal og Sandsvær, hvor Sølvfundene gaar langt tilbage og saaledes vel for endel har lettet Adgangen til Raamaterialet, medens Befolkningens Formsands og medfødte Smag, der ogsaa gjør sig gjældende paa flere andre Omraader, har vidst at udvikle og bevare de rigeste og smukkeste Former. At skjelne mellem de nævnte enkelte Bygders Frembringelser er ikke lykkes mig. Dette er derimod tildels mulig for Sætersdalens Vedkommende, hvis Smykker i det Hele gjør et mindre heldigt Indtryk. Formerne er vistnok væsentlig de samme som i Thelemarken, men plumpere behandlet og udført, en Feil der forøvrig undertiden opveies ved den større Djærvhed og Kraft i Formgivningen.

Fig. 126. En saakaldt Snøring.

Fortsætter man Veien over Fjeldet til Bergens Stift, vil man baade i Hardanger og Sogn, Sønd- og Nordfjord finde ikke faa Smykker, der imidlertid gjennemgaaende har et fra de ovenfor skildrede forskjelligt Præg, ligesom ogsaa Formerne er langt færre. De hyppigst forekommende er en Slags Søljer, dannet af store forgyldte Skaaler, belagt med Filegransornamenter i aabne, intetsigende Mønstre. Ofte findes den samme Form indrettet til at bæres om Halsen i en Kjæde. Undersøger man disse Smykker nærmere, viser det sig, at de næsten alle er Byarbeider. Forbindelsen med Bergen, hvor Haandværket havde naaet en forholdsvis betydelig Udvikling, var livlig og let, de Smykker, der tiltrængtes, var det bekvemmere at hente fra Byen end selv at udføre. At Bonden allerede langt tilbage i Tiden har hentet sine Smykker fra Bergen, finder man Bekræftelse paa i Regnskabet for Bergens Kongsgaard for 1516—1523, hvor blandt Udgifterne anføres Betaling til en Guldsmed i Bergen for Udførelse af et Skaalebælte og en Bondering, der skulde anvendes som Byttemidler med Bønderne. Enkelte Stykker har selvfølgelig ogsaa i disse Distrikter været hjemmegjort, men da i samme Smag som de rimeligvis høilig beundrede Byarbeider.

Udenfor de ovennævnte Landsdele træffer man i Nutiden kun sjelden smagfulde, af Bonden selv udførte Sølvsmykker, ialfald skal man vanskelig kunne paavise nogen eiendommelig typisk Form. Forøvrigt lider vort Kjendskab til det nationale Smykkearbeide visselig af mange Huller, som for en stor Del aldrig vil kunne udfyldes. Hvad der nu

findes af Smykker udover Landet, er nemlig kun en ringe, stedse aftagende Rest af væsentlig yngre Arbeider. Hele Aarhundredet igjennem har der jo været drevet en betydelig Handel med deslige Sager, og særlig i Aarene 1807—8 opkjøbtes store Mængder, senere vandrede ved Grundlæggelsen af Banken og den i dette Øiemed udskrevne Sølvskat Masser i Smelteovnen, ikke at tale om hvad der i de sidste Aartier er gaaet ud af Landet. — Paa samme Tid aftog den fortsatte Virksomhed paa dette Omraade mere og mere. Efterhaanden som Nationaldragterne gik af Brug, opgaves ogsaa de til dem benyttede Smykker, og der var sluttelig kun ganske enkelte Bondesmede, der endnu bevarede Traditionen og formaaede at levere nogenlunde tilfredsstillende Arbeider. Det nationale Smykkearbeide viste saaledes kun svage Livstegn, da det ved Optagelsen af dets Teknik og Former i den haandværksmæssige Guldsmedkunst lykkedes at sikre dets fortsatte Bestaaen omend under andre Forhold.

Æren for at have brudt Veien i denne Retning tilkommer Guldsmed *J. Tostrup*, der med aabent Øie for den rige Skat af gode og brugbare Motiver, som her gjemtes, søgte at gjøre sig fortrolig med de anvendte, allerede halvt forglemte Arbeidsmaader og det eiendommelige Formsprog. Hans Bestræbelser kronedes med Held og vandt Publikums Bifald, saaledes at man snart havde den Glæde at se Nutidens Smykkearbeide tilført et nyt og nationalt Element. Det kunde kun billiges, at han i den første Tid væsentlig indskrænkede sig til at efterligne de gamle Former og først lidt efter lidt begyndte at udvikle nye. Det skal siges til Tostrups Ros, at han herunder er gaaet frem med Smag og Skjønsomhed, kun varsomt har han foretaget Forandringer ved de traditionelle Former og er sjelden gaaet udenfor de af disse trukne Grændser. Efterhaanden har de fleste af vort Lands Guldsmede slaaet ind paa den samme Vei, men paa enkelte hæderlige Undtagelser nær ingenlunde altid med Held. I sine Bestræbelser for at levere nye og billige Sager har de kun altfor ofte gjort sig skyldig i Smagløsheder og grove Forgaaelser mod de Stillove, deres Forbilleder saa strengt har overholdt. Jeg nærer imidlertid det Haab, at med den fremadskridende Udvikling vil ogsaa Forstaaelsen og Interessen for vort nationale Smykkearbeide tage forøget Vext og sætte os istand til at høste den fulde Nytte af den Arv, vore Forfædre her har efterladt os.

Fra et Fund af Kakler i Krystalgade.

Af **Fred. L. Levy.**

I Henhold til mit Løfte om at meddele *Tidsskrift for Kunstindustri* noget om Fundet ved Synagogen sender jeg herved nedenstaaende Linier, idet jeg dog paa Forhaand maa fremhæve, at jeg ikke seer mig i Stand til at give nogen væsentlig Oplysning om de fundne Sagers egentlige Herkomst og Oprindelse. Vore Samlinger, der indeholde saa smukke Prøver paa Fortidens Bohave, eje saa overmaade lidt, der kan tjene til Belysning af gamle Dages Husbygningskunst og give derfor saa godt som ikke Lejlighed til herhenhørende Sammenligninger; da jeg endelig selv savner særlige Kundskaber paa Keramikkens Omraade, kan nedenstaaende Text væsentlig kun betragtes som et Paaskud for Optagelsen af de vedføjede Afbildninger i Tidsskriftet, hvilken synes mig saa meget mere berettiget, som det sikkert maa indrømmes, at disse ikke ere uden en vis kunsthistorisk Betydning.

Selve Fundets Tilblivelseshistorie er følgende: medens jeg i Juni Maaned 1885 var beskjæftiget ved Ombygningen af det mosaiske Troessamfunds Synagoge i Krystalgade, spurgte en Dag en af Jordarbejderne mig, om Arkitekten havde seet, at der fandtes »Hoveder« i Jorden, idet han samtidig fremviste det udgravede rigtforsirede Stykke af en Kakkelovnspilaster (Fig. 132); han fortalte, at nogle lignende Smaastykker vare fundne Dagen forud og bortkjørte til Ballastpladsen, hvor de trods anvendt Umage ikke lode sig gjenfinde; desto større Anledning var der til at passe paa i den følgende Uge, i hvilken Udgravningen fortsattes, og der blev da ogsaa fundet ikke saa faa forskjelligartede Brudstykker, Rester af Bygnings- og Brugsgjenstande.

Fig. 127.
Mærkeplade fra en Glasflaske.
$^2/_3$ Størrelse.

Den her omtalte Udgravning foretoges vest for Synagogen til Fundamenter, der skulde føres ned til fast Bund, hvilken paa sine Steder først fandtes 19 Fod under Terrainhøjde. Indtil 6 Fods Dybde bestod Jorden af løs Fyld, hvorefter der fremkom en velbevaret Brolægning af utilhugne, runde Sten og under disse Rester af murede Bygningsfundamenter; derpaa atter omtrent 2 Fod løs Fyld og Grus, hvorunder der fandtes et gjennemgaaende 4—5 Fod tykt Gjødningslag, stærkt iblandet med Kohorn, Hjortetakker og Benstumper og endelig et Jordlag, hvorunder velbevarede tilspidsede Pæle tydelig viste Resterne af et langs Kirkens Gavl paralelt løbende Bolværk med en mod Øst jevnt skraanende Sandbund.

I Overgangen mellem Gjødningslaget og det nederste Jordlag var der ubetydelige Bygningsrester af Munkesten, tilsyneladende en Brandtomt og spredte i dette Lag fandtes 6—7 Jernkugler omtrent 3 Tommer i Diameter samt nedenstaaende forskjellige Gjenstande: en Mængde tildels rigtornerede Rester af Kakkelovne, Kransgesimser, Kakler, Hjørnepilastre og mindre Led, de fleste med Lerets røde Farve, nogle glacerede i dybe, navnlig grønne Farver, enkelte med aabenbare Spor af at have været benyttede, de ere saaledes bl. a. sodede paa Bagsiden og paa Forsiden sees endnu tydelige Levninger af »Eisensværte«, med hvilken de have været pudsede, hvorimod andre Stykker synes aldrig at have været i Brug. Der fandtes fremdeles Rester af nogle glacerede med Linieornamenter dekorerede Fade og Tallerkener, en enkelt med Aarstallet 16?2; en hel Del Stykker af smaa Kar og Kopper dels af Stentøj, dels af en meget tyk hvid Fajance, vistnok Legetøjsrester; desuden Levninger af sammensmeltet Glas, hvoriblandt det nydelige cirkelrunde Stykke (Fig. 127) 2 Tom. i Diameter af fint grønt Glas, der aabenbart har været anbragt som Stempel paa Siden af en flad Flaske, og som endnu bærer Fabrikantens eller Ejerens Navn og Bomærke samt Aarstallet 1669. Yderligere blev der udgravet nogle Mønter, hvoriblandt en Kobber 1 Øre præget under Gustav Adolf, Rester af smaabitte Kridtpiber, hvori indprikkede Figurer, en grovt forarbejdet Messingkjæde med flad Laas og den her afbildede Jerngaffel (Fig. 128) med oprindelig to 3 Tom. lange Grene og et Benskaft, der er udskaaret paa en ret ejendommelig og karakteristisk Maade samt forsynet med et Øje, hvorigjennem der vistnok har været trukket en Snor eller en Kjæde, saaledes at Ejermanden har kunnet bære Gaffelen i sit Bælte; i det hele taget af en Form, der minder en Del om Skaftet paa en Ske fra det XV Aarhundrede, der findes afbildet af Viollet le Duc i hans *Dict.*

Fig. 128.
Jerngaffel med Benskaft. ($^1/_2$).

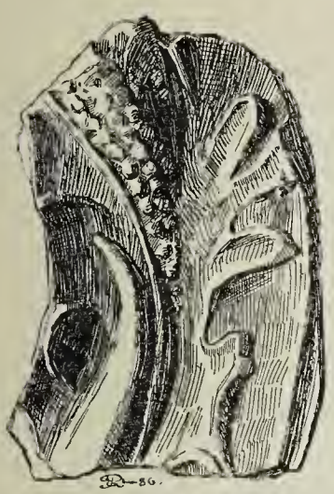


Fig. 129.
Brudstykke med gothiske Løvformer.
$^2/_3$ Størrelse.

rais. du mob. franc. 2. B. — Det er af en ejendommelig kunstindustriel Betydning at see, hvilken Masse forskjelligartede Former og Forsiringer der selv i et saa lille Fund som det foreliggende findes repræsenterede blandt Levningerne af brændt Ler, og man faaer herved et levende Indtryk af den Afvexling, som Fortidens Haandværkere endogsaa med et saa fattigt Materiale forstode at tilvejebringe i Datidens Bohave; der er jo i de senere Aar ogsaa hos os gjort dygtige Forsøg paa atter at

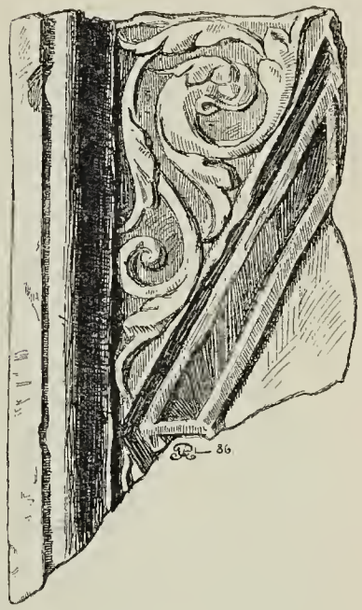


Fig. 130.
Brudstykke af en Ovnkakkel.
$^1/_2$ Størrelse.

bringe vort gode hjemlige Materiale, Leret, til Ære og Værdighed i vore Huse og disses Udstyr, og de foreliggende fundne Rester, der vistnok i sin Tid ere udgaaede fra indenlandske Arbejderes Hænder, kunne maaske nu tjene som en ringe Spore og Vejledning. Af fremmed Herkomst er dog Resterne af et Siegburgsk Krus mærket Aar 1577 og dekoreret med halv gothiske Arabesker, blandt hvilke Middelalderens kronede Sagndyr har fundet sin Plads, men disse Krus indførtes jo i saa stor Mængde, at de vistnok maa siges at have vundet Borgerret i Datidens Huse. Ved Siden heraf ere de fundne Kakkelovnsbrudstykker i Besiddelse af rigt vexlende Ornamenter, et enkelt viser gothiske Løvformer (Fig. 129), men forøvrigt er der benyttet Masker, Fugle, Krandse og Linieornamenter, nogle fint og let behandlede i rene Renaissanceformer, andre gjengivne med alle Christian d. 4de Stilens svulmende og stærkt artikulerede Linier og Sving. Det i Fig. 130 afbildede Brudstykke af en flad Ovnkakkel er saaledes smykket med et Ornament, en Planteslyngning endende i et Delfinhoved, der er udført saa yndefuldt og fint, som var det taget ud af Italiens bedsteRenaissanceværker; ved et mærkeligt Træf ejer oldnordisk Museum blandt de en-

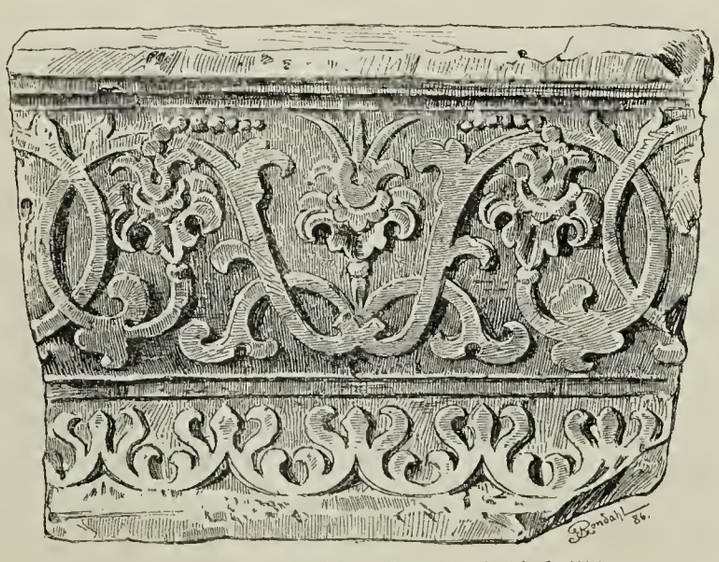


Fig. 131. Brudstykke af en Ovnkakkel ($^1/_2$).

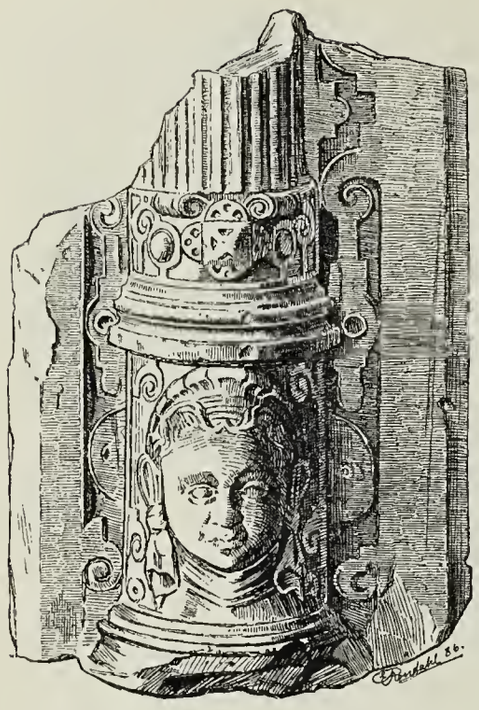


Fig. 132. Brudstykke af en rigt forsiret Kakkelovnspilaster ($^1/_2$).

kelte Kakkelovnsrester, det er i Besiddelse af, nøjagtig det samme Ornament gjengivet i en Hjørnekakkel, fundet ved Udgravningen til Kjøbenhavns Sparekassebygning i Niels Hemmingsensgade; det er aabenbart, at disse to Stykker ere Dele af samme pragtfulde Ovn. Det nævnte Museum ejer ogsaa et Gesimsstykke, fundet ved Udgravningen til St. Paulskirken, der i høj Grad ligner det i Fig. 131 afbildede Led; Ornamentet er i begge Stykkerne saa godt som ens, kun er der i det øverste Ornament i Museets Exemplar indskudt en Drengemaske; maaske ere Stykkerne endogsaa bestemte til vexelvis at anbringes i samme Gesims. Forøvrigt vil det sees af Tegningen, hvormeget selve Mønsteret i denne Kakkel, der er udført som et næsten aldeles fladt Ornament, leder Tanken hen paa enkelte Intarsiaarbejders Form paa Kronborg Slot. Et andet ikke her afbildet Brudstykke af en aflang Kakkel viser i smuk og omhyggelig Udførelse en Fugl siddende paa Voluterne af en oprullet Flade og bærende i sit Næb Begyndelsen af en Guirlande; det er forbausende at see, hvor nøjagtig denne Kakkel minder om Udskjæringen paa en Fylding i et af de bedste Egetræsskabe fra Frederik den 2's Tid, der fandtes paa den kunstindustrielle Udstilling 1879. Det samme Motiv: Fugle, der bære Guirlander, er ogsaa anvendt paa et stærkt buet Mellemled af en Gesims, der ikke er gjengivet her. De to afbildede Stykker, Fig. 132 og Fig. 133, Fragmenter af en Pilaster og en Gesims, synes efter deres Ornamenter at dømme at tilhøre en lidt senere Tid, af disse er navnlig Pilasteren ganske særlig fint og delikat udført, og Gjengivelsen i det brændte Ler er trods Formernes Lidenhed saa skarp og tydelig, som var det udført i et langt haardere Materiale, man maa søge helt ud blandt Ipsens Enkes Kunstsager for i vore Dage at finde Formerne saa omhyggelig behandlede og brændte som i dette Stykke af en gammel Kakkelovn. Og heller ikke mindre Omhu er der anvendt paa Udførelsen af et andet af

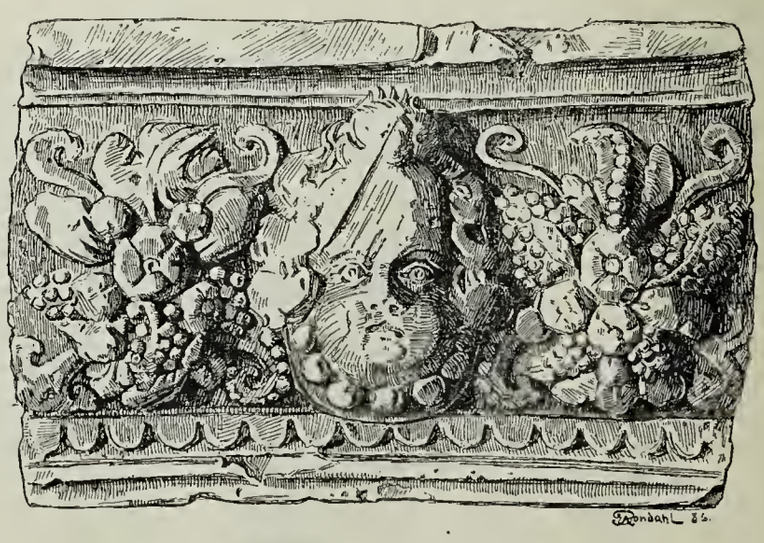


Fig. 133. Brudstykke af en Kakkelovnsgesims ($^1/_2$).

de fundne Stykker, som Hensynet til Pladsen i Tidsskriftet ikke har tilladt at gjengive her. Stykket bestaaer af den ene Halvdel af en omtrent kvadratisk $7^1/_2$ Tom. høj flad Kakkel; paa denne bære indenfor en let profileret firkantet Ramme to snoede Søjler, der hvile paa Muslingeskaller, en Hvælving, smykket med en stærkt markeret Æggestav,

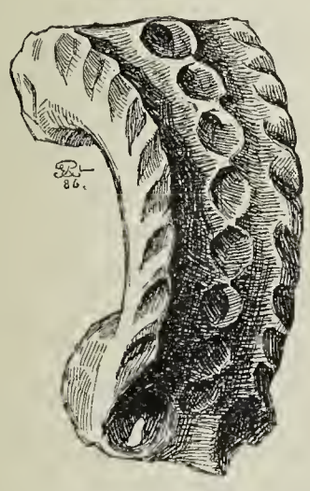


Fig. 134. En med Fingrene dannet Hank til et Lerkar ($^1/_2$).

og under denne i et noget fordybet Plan sees en Engel siddende ved et Bord, over hvilket der er bredet en stor Dug i saa fin og samvittighedsfuld Udførelse, at baade Folderne i Dugen saavelsom de paa denne indvævede Border og Fryndsekvaster tydelig fremtræde; destoværre mangler det Stykke af Kakkelen, paa hvilket Midterfiguren har været anbragt, og paa hvilket Engelens Blik er rettet.

Alle de her omtalte Stykker udgjøre som sagt Rester af en eller flere Ovne og give et levende Indtryk af den maleriske og ejendommelige afvexlende Dekoration disse i vore Dage ofte saa stedmoderlig behandlede Brugsgjenstande have kunnet tilvejebringe i Fortidens Stuer ogsaa her i Landet. I Tyskland og Schweitz ere rigt dekorerede Kakkelovne fra Tiden i og omkring det 17. Aarhundrede jo ingenlunde saa helt sjeldne, og Rester af saadanne udgjøre Pragtstykker i flere af disse Landes Samlinger; som Exempel kan nævnes Ovnene i Augsburgs Raadhus, i Museerne i Nürnberg og München og ganske særlig de ikke faa Exemplarer, der paa forskjellige Steder findes spredte rundt i de schweitziske Byer og blandt hvilke hovedsagelig Winterthur gjemmer pragtfulde Rester samt Navnene paa de to Familier *Pfau* og *Erhart*, der flere Slægtled igjennem fra Udgangen af det 16. Aarhundrede ere kjendte som dygtige Ovnbyggere og Kakkelbrændere. Lige indtil Midten af det 17. Aarhundrede beholde Ovnene deres rige Farvepragt (Kugler: Geschichte d. Baukunst. V. B. S. 125), da blive de mattere, Farvernes Antal indskrænkes, og i det 18. Aarhundrede er der kun den blaa Farve tilbage paa hvid Grund.

Herhjemme er der kun sparsomme Rester tilbage af dette smukke Haandværk, og det gaaer derfor vel ikke an at vrage nogetsomhelst, der kan vejlede og støtte de Bestræbelser, der gjøres for ved Forarbejdelsen af vore Kakkelovne at gjengive en særlig i et Klima som vort saa højst nødvendig Brugsgjenstand den Værdighed og det dekorative Fortrin, den i svundne Dage havde fremfor Stuens andet Bohave.

Medens en Del af de foran omtalte Gjenstande aabenbart ere pressede i Forme,

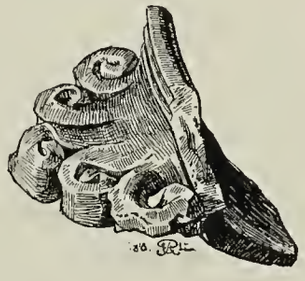


Fig. 135. En Fladhank til et Lerkar ($^1/_2$).

er der andre og navnlig de fundne Rester af Hanke og Fødder til forskjellige Fade og Kar, der øjensynlig i en Haandevending ere gjorte færdige paa fri Haand, og det er saaledes ganske morsomt at see, paa hvilken Maade Hanken (Fig. 134) til en Kande har faaet en vis ingenlunde uheldig Udsmykning blot ved nogle Tryk af Teglbrænderens

Fingre i det bløde Ler; ja denne har endogsaa forstaaet ved at gjøre nogle Snit i en Lerflade og ved at sno de herved dannede Strimler at frembringe et ligesaa smukt bærende, stilfuldt som praktisk Hankemotiv (Fig. 135) til en flad Skaal; det turde have sin Interesse, at saadanne Hanke ere fundne i to Exemplarer, det ene med vedføjet Brudstykke af Skaalen er aabenbart ikke færdig glaceret med gullig Farve, det andet er overtrukket med en tyk, dyb grønlig Glasur.

Foruden de hernævnte Sager er der ved Udgravningen fremkommet en Mængde mindre Brudstykker af glacerede Kakler i meget varierende Former. Overalt hvor Glasuren forekommer, er denne paasat i dybe, glinsende Farver og saa vel bevaret uden Ridser og Sprækker, at den i høj Grad vidner om de hertil anvendte Methoders Fortrinlighed.

Om de fundne Sagers Herkomst har jeg som sagt Intet at melde. Hvorledes Fantasien mulig vil samle disse ovenfor omtalte Brudstykker; om den vil henføre dem til en Brandtomt som Rester muligvis af Hinrich Bruwers (maaske Bryggers) Hus, hvor denne 1669 lader sine Glasflasker forsyne med sit Bomærke og Navn, om man vil tænke sig den rige Kakkelovn opstillet i hans fliseklædte Stue, tænke sig Stenkrusene hele og bredende sig paa Skabshylde og Disk, lade Børnene lege bag denne med de smaa Krukker og Fade — eller om man vil sige, at det hele en skjøn Dag som Slagger fra en Teglovn blev styrtet som Fyld ned i Graven, ja det bliver Fantasiens Sag; paa dette Sted er det kun Formaalet med disse Linier at henlede Opmærksomheden paa nogle karakteristiske Former af Fortidens Lervarefabrikation samt minde om, at der mellem Aar og Dag ved de hyppige dybe Udgravninger til private Huse i det gamle Kjøbenhavn kommer Rester af Bygningsdele og Brugsgjenstande for Lyset, som atter uænsede forsvinde i den udgravede Fyld for at ende paa Lossepladsen; — vistnok i Regelen kun Smaasager, men som dog alligevel ofte kunne have en ikke ringe Betydning for fremtidige Undersøgelser af svundne Dages Kunstindustri her i Landet. — De ved denne Lejlighed fundne Stykker ere skjænkede til dansk Folkemuseum.

En Minde- og Erkjendtlighedsgave.

Naar der herhjemme i de sidste Aar har vist sig en stærk Strømning til Fordel for den danske Kunstindustris Fremme, tør det sikkert siges, at denne Bevægelse for en væsentlig Del er baaret frem af den Mand, der staar som den med Interesse og Hengivenhed fulgte Formand for Industriforeningen i Kjøbenhavn, Fabrikdirektør *Philip Schou*. Det vil være tilstrækkeligt her at minde om nærværende Tidsskrifts Fremtræden og om den til 1888 berammede nordiske Industri-, Landbrugs- og Kunstudstilling, i hvis Plan der for at skærpe Blikket for den økonomiske og sociale Betydning af Samarbejdet mellem Industri og Kunst er medoptaget en (nærmere begrænset) international, kunstindustriel Afdeling.

Det vil sikkert være Alle bekjendt, at Tanken om disse betydningsfulde Foretagender skyldes Direktør *Schou*, men hvad der næppe i samme Grad er naaet til Almenhedens Kundskab, er, at han tidligere, i endog en Række Aar, har virket ihærdigt for Haandværkerundervisningen her i Landet, saaledes at det kan siges, at hans varme Overbevisning om, at den danske Industri, hvis den skal have en Fremtid, maa og bør udvikles i kunstindustriel Retning, hviler paa en lang Aarrækkes herhen hørende Iagttagelser og Erfaringer.

Da Industriforeningen i 1872 fremtraadte med Planen om at samle Kjøbenhavns to daværende Haandværkerskoler i én stor, tidssvarende Virksomhed, faldt det herved vakte Røre sammen med forskjellige Personskifter i de med Hensyn til denne Sag ledende Kredse, og saaledes blev da Direktør *Schou* i Eftersommeren 1874 af Indenrigsministeriet sendt som dets Tilforordnede til det tekniske Instituts Bestyrelse, der strax valgte ham til sin Formand. Da dette Institut og den nye Haandværkerskole derefter i 1876 under Gehejmeraad *C. Halls* lykkelige Ledelse bleve forenede, var det derfor naturligt, at Schou bevarede sin Plads som Tilforordnet fra Indenrigsministeriet i Bestyrelsen for det tekniske Selskabs Skole, saaledes som den nye Skole kom til at hedde. Gehejmeraad Hall blev Bestyrelsens Formand, men til den vigtige Stilling som Formand i Skoleraadet betragtedes Direktør Schou som selvskreven, og de Forventninger, der knyttedes til ham paa denne Post, bleve ikke skuffede.

Med sin mærkelig levendegjørende Energi arbejdede han sig ind i selv de mindste Detaljer, enhver Skolen vedrørende Sag viede han sin Interesse, og han stillede det tekniske Selskabs Skole det Maal, som nu ogsaa er naaet, at den i alle Retninger skulde være et Mønster for og et Midtpunkt i den danske tekniske Undervisning. Derfor kunde den nødvendigvis ikke nøjes med de tidligere Skolers spredte og i flere Retninger utilfredsstillende Lokaler, og dette blev fra Schous Side gjort gjældende med en saadan Styrke, at Skolens nye, fortrinlige Bygning, der ligger smukt ved Ørstedsparken, og som opførtes efter Prof. *L. Fengers* Tegning kunde indvies allerede den 29. September 1881. Direktør Schou var Formand for det kraftigt arbejdende Byggeudvalg, og det skal i denne Forbindelse ikke lades uomtalt, at Bygningens fortræffelige Fajancefrise er en Gave fra *Fabriken Aluminia*, der, som bekjendt, ikke staar Hr. Schou fjærnt.

Fig. 136.
Erkjendtlighedsgave til Direktør Philip Schou.
Tegnet af N. Fristrup,
udført af Juveler P. Hertz ($^1/_4$ Størrelse).

Det var imidlertid ikke blot Undervisningen og Undervisningslokalerne, som han helligede sin Opmærksomhed, han forstod ogsaa at sætte sig i det bedste Forhold til alle sine Medarbejdere, til Skolens Bestyrelse, dens Forstander og Lærere, og for blot at nævne et Exempel har han saaledes ikke været uden Indflydelse paa Ordningen af den af Lærerne oprettede Sygekasse.

Det vil herefter kunne forstaas, at det ikke var noget kjærkomment Budskab, da han i Foraaret meddelte, at han af Hensyn til sin Tid kunde ønske at træde ud af sin Virksomhed i og ved Skolen. Nu da den stod sikkert grundlagt som en for hele Landet betydningsfuld Institution og der fra anden Side stilledes stadig voxende Fordringer til hans Kræfter, som han ønskede at anvende mere direkte til den danske Kunstindustris lykkelige Udvikling, troede han at kunne og at burde gjøre det nævnte Skridt, og fra 1. Maj 1886 ophørte han da at være Medlem af Skolens Bestyrelse. Med Tak for hans nidkjære Virksomhed fritog Indenrigsministeriet ham for hans Hverv, men han fik mere end dettes Udtalelse for, at hans Virksomhed var paaskjønnet. Søndag

den 17. Maj overrakte Skolens Lærere med Forstanderen, Kaptajn *V. A. Thalbitzer* som Ordfører ham den her afbildede smukke Sølvkande som et Bevis paa deres Hengivenhed, og under 14. Maj havde Skolens Bestyrelse efter Formandens, Etatsraad og Borgemester *H. N. Hansens* Forslag sendt ham en Takskrivelse, der her skal aftrykkes, da den kort og præcist udtaler de Ord, som Alle maa tiltræde. Selskabets Generalforsamling den 27. Maj bragte lignende Udtalelser. Den ovennævnte Skrivelse lyder saaledes:

»Idet undertegnede Bestyrelse for det tekniske Selskab idag har været samlet for første Gang efter Deres Udtrædelse af Bestyrelsen, føle vi Trang til at udtale for Dem, at vi i høj Grad savne Dem i vor Midte. Det Bidrag, De altid har givet til den rette Gang af vore Forhandlinger, har været saa betydeligt, at vi ikke nok som kunne skjønne derpaa. Men ved Siden deraf samler sig nu for vor Tanke Deres kraftige og dygtige Virksomhed for vor nye Skoles Opførelse, Deres udholdende Arbejde i Skoleudvalget for Skolens og hele Undervisningens Fremme, og Deres Bestræbelser for igjennem det kunstindustrielle Udvalg at give en yderligere Støtte til Opnaaelse af Skolens rette Maal. Føje vi nu dertil det smukke og gode personlige Forhold, hvori De stedse har vidst at stille Dem til os alle, maa Bestyrelsen, inden den idag skilles, have Lov til at bringe Dem vor oprigtige Tak for al Deres Virksomhed for teknisk Skole i de forløbne tolv Aar. — Maatte De bevare Kraft og Lykke til fremdeles utrættet at arbejde for de mange andre vigtige Opgaver, som fremdeles paahvile Dem!«

Det vil sikkert findes naturligt, at Tidsskriftet i fuldt Maal gjør den sidste Udtalelse til sin. **C. N.**

Fig. 137. Ornament paa Kanden Fig. 136 tegnet af N. Fristrup ($^1/_3$).

Mindre Meddelelser.

Til den endelige Konkurrence om en Kunstmuseumsbygning i Quitzows Bastion have 6 Arkitekter den 1. Juli indleveret Planer nemlig: *C. Leuning Borch*, *Martin Borch*, *V. Dahlerup*, *Albert Jensen*, *Arne Petersen* og *O. Petersen*.

Som bekjendt lod Kristian IV ved *Adrian de Fries* i Prag, til Frederiksborg Slots forreste Gaard, udføre en Broncefontæne, hvis væsentligste Figurer, der som Krigsbytte førtes til Sverige 1658, nu findes paa Drottningholm (jfr. I, S. 127). For at gjengive Frederiksborg Slot sin oprindelige Prydelse, lader Kaptajn Dr. phil. *J. C. Jacobsen* nu disse Figurer afstøbe hos det svenske Firma Faustman & Østberg, og en manglende Figur modelleres til Nystøbning af den svenske Billedhugger *Börjeson*.

Af det tidligere omtalte Værk *Ornamenter for norsk Træskjærerkunst* tegnede af *W. S. Bergström* er Slutningsheftet udkommet. I et Kristiania April 1886 dateret Forord udtaler det derværende Kunstindustrimuseums Bestyrelse, at den ved de nye og gode Mønstre, som Værket indeholder, har ønsket at bidrage Sit til, at den norske Træskærerkunst

ikke gjør sig skyldig i saadanne Forvildelser, der til Ex. for den schweitziske have været saa ødelæggende. Hr. Bergström har under Paavirkning af den pragtfulde romanske Ornamentik i Trondhjems Domkirke, til hvis Restaurering han er knyttet, udført sine Kompositioner i den nævnte Stil, der ligger de norske Træskærere saa nær, og herved opnaaet et godt Resultat. Paa faa Undtagelser nær ere Tegningerne ikke udførte med nogen særlig Bestemmelse for Øje.

Med Hensyn til de skaanske Tæppers Historie kan erindres, at Malmø-Forfatteren Henr. Smith († 1563) i sin Aarbog skriver under Aaret 1522: »Samme aar kom förste tid den flamske weffnet ind y landet Danmarck med Jörgen Mønters hustru Allhed.« — Foruden den forr. Aarg. S. 192 nævnte Afhandling af *Jacob Kulle*: »Svenska allmogeväfnader« vil der findes herhen hørende Oplysninger i *Artur Hazelius*'s Værker: »Ur de nordiska folkens liſ« og »Minnen från nordiska museet«. Den sidste Bog giver en Række skaanske Tæpper i smukke Farvetryk, og fra den første har nærværende Hefte, som ovfr. S. 101 nævnt, hentet forskjellige af sine Billeder. — I *Tafvel-Galleri från Stugor i Dalom* (Stockh. 1870) og *Nytt Tafvelgalleri* o. s. v. (Stockh. 1882) af *G. L. Bosæus* findes en Række meget naive, men meget interessante malede Væggemalerier fra Dalerne.

I »Træk af den norske Bondestands Kulturudvikling« (Kra. 1881) meddeler Dr. *Yngvar Nielsen*, at der i et Skiftebrev fra Gaarden Nesten i Stange, der er udstedt den 4. Januar 1649, nævnes et »flamsk« Sengeklæde. I »Rejsebreve og Folkelivsstudier« (Kra. 1880) er hans Opmærksomhed flere Steder særlig henvendt paa den norske Tæppevævning. »En Undersøgelse af de forskjellige Mønstres Udbredelse i vore Bygder,« siger han, »vilde kunne bringe meget interessante Resultater for Dagen«, og han beklager, at Æmnet hidtil er aldeles ubearbejdet. Han tror dog at kunne meddele, at de norske Bønder paa dette Omraade staa afgjort tilbage for de svenske, »medens man omvendt i Sverige ikke kan opvise Magen til de norske, navnlig de telemarkske Broderier«. I de nævnte Bøger kommer Forfatteren ogsaa ind paa det norske Sølvarbejde, og han afbilder en Hallingsølje, et hjærteformet Spænde fra Telemarken samt — en Messingsølje fra Sætersdalen.

Af Samlingen »Bibliothèque de l'enseignement des beaux arts« (Paris, A. Quantin) er der udkommet to nye Bind: *L'art de verrerie* par Gerspach og *L'art byzantin* par C. Bayet, der begge ere meget værdifulde Værker, navnlig dog det sidste.

Den 4. Maj aabnedes en storartet Koloniudstilling i South Kensington i London. Det fuldstændige Barbari ses her ved Siden af det største Raffinement i f. Ex. Udstillingerne fra Ny-Syd-Wales og Ny-Zeland. Hvor der for 30 Aar siden var Urskove i disse Kolonier, er der nu Byer med kunstindustrielle Skoler, der deltage i Udstillingen. Størst Interesse har efter alle Beretninger Udstillingens store og rige indiske Afdeling.

I *Mitth. des k. k. oesterr. Museums* har Signaturen *I.* anmeldt det Udkomne af *C. Gurlitts* »Geschichte des Barockstyles, des Rococo und des Classicismus« samt af *G. Ebes* »Die Spätrenaissance«. Med al Anerkjendelse af den gode Vilje udtaler han som sin Mening, at begge disse Oversigtsværker ere forhastede. De nødvendige Detaljeundersøgelser ere formentlig endnu ikke naaede saa langt, at en virkelig Oversigt kan gives, men, siger han, *Lübke* har jo ved sin »Geschichte der deutschen Renaissance« givet et slet Exempel; rigtig beset skulde det tjene til Skræk og Advarsel, men desværre skaber det Efterfølgere. Boghandlerne opmuntre for stærkt. Imod denne Udtalelse har *W. Lübke* taget Ordet i *Zeitschr. f. bild. Kunst* (1886, 9. H.). Han tilbageviser med Alvor I.'s haarde Dom og udtaler sig ogsaa lejlighedsvis om Gurlitts og Ebes Værker. Den Førstes roser han, men den Sidstes kalder han »ein willkürliches Konglomerat«.

Paa den d. 18. og 19 April i Dresden forsamlede Delegeretdag for tyske Kunstindustriforeninger vare 15 Foreninger repræsenterede ved 28 Delegerede. Forhandlingerne vare ikke af stor Vigtighed. Forsamlingen afslog at behandle Spørgsmaalet om Oprettelsen af Exporthaller, udtalte sig tvivlende med Hensyn til en Foredragsforenings Nytte, besluttede at ville støtte en tysk Udstilling i Berlin 1888 og vedtog et Normalprogram for Indbydelser til kunstindustrielle Prisæskninger.

I Florens er der dannet et Museum for vævede Tapeter, og det er for nylig blevet aabnet. Allerede i det 15. Aarhundrede grundlagde *Livino de Gilio* Tapetvæveriet i Florens, men det fik først virkelig Betydning, da Kosmus I 1548 indkaldte to flamske Vævere *Johannes Rost* og *Nicolas Karcher*.

Med April Heftet for i Aar er *Revue aes arts décoratifs* gaaet over til en ny Forlægger, Ch. Delagrave, men Redaktionen forbliver hos *L'union centrale des arts décoratifs*, der som hidtil har betroet den til *Victor Champier*. Tidsskriftets Fysiognomi synes at ville blive noget anderledes end tidligere; det vil efter nogle i det nævnte Hefte trykte Udtalelser af L'union centrale's Formand *Antonin Proust* blive mere praktisk og mere populært end tidligere.

Spørgsmaalet om det franske Kunstindustrimuseum er nu indtraadt i en ny og vistnok endelig Fase. Regeringen er uventet kommen *L'union centrale* imøde. Den har tilbudt at skyde $3^1/_2$ Million

Frcs. til til Opførelsen af en Bygning, som i det Hele skal koste 8 Millioner, og aarlig at yde Museet 200,000 Frcs., ikke at tale om at den vil udlaane det alle saadanne Gjenstande i Slotte, Ministerier og og andre Statsejendomme, som maatte have kunstindustriel Interesse. Herefter kommer Museet dog sikkert (s. ovfr. S. 96) til at faa Plads der, hvor den gamle *Cour des Comptes* laa.

Fra den 10—14 Maj solgtes i Paris den bekjendte *Collection Charles Stein*. Forud for den udkom en pompøs Katalog over Samlingen, i stort Kvartformat med 34 fortrinlige Fotogravyrer, men ogsaa til en Pris af 40 Frcs. Bogens Text er af *Ch. Yriarte*. Ved Avktionen kjøbte Museerne i Louvre en Række Gjenstande og ligesaa Museet i Cluny. To Urbino-Fajancevaser betaltes med 67,000 Frcs.; to vævede Tapeter signerede *Jons des Gobelins* gik i 27,500 Frcs., et enkelt Glas (buire en verre bleu) kostede 13,000 Frcs og et i Revue des arts dec.'s Juni Hefte afbildet Væggeur fra Ludvig XIV's Tid betaltes med 7,300 Frcs.

Konkurrencen om Byggeprojekter til Udstillingen i Paris 1889 har affødt ikke mindre end 106 Planer. Komiteen, der skulde bedømme dem, samledes den 24. Maj og kasserede strax 60; af de resterende 46 bleve 19 præmierede, 3 med 4000 Frcs., 4 med 2000 Frcs. og 6 med 1000 Frcs, 6 fik hædrende Omtale. — Handelsminister *Lockroy* har nu sluttet Overenskomst med det Selskab, der skal tegne Garantifonden for Udstillingen. Det er her en Forudsætning, at Staten skal bidrage 17 Millioner og Byen Paris 8 Millioner Frcs. Udstillingens Indtægt er beregnet til 18 Millioner Frcs.

I 5. Hefte af Tidsskriftet *Kunst und Gewerbe* (Nürnberg) for i Aar har *F. Jaenicke*, Forfatteren til det i 1873 udkomne store Værk »Grundriss der Keramik«, paabegyndt en længere Artikel: »Studien über portugiesische Keramik«.

Wiens Kunstindustri-Forening har i et Møde den 8. Februar behandlet Spørgsmaalet om en østerrigsk Udstilling 1888 i Wien. Det er *Niederoesterreichischer Gewerbeverein*, der har sat Spørgsmaalet i Bevægelse. Kunstindustri-Foreningen erklærede sig villig til at deltage i Udstillingen, som tænkes afholdt i Rotunden fra Verdensudstillingen i 1873. I et nyt Møde den 12. April var Sagen paany for, og det viste sig her, at der var forskjellige Tvistepunkter mellem de to Foreninger. Kort efter Mødet gav Handelsministeriet *Niederoesterr. Gewerbeverein* Bevilling til at bruge Rotunden til en Udstilling i 1888 dog kun under Betingelse af, at Wiens Kunstindustriforening sluttede sig til Sagen.

En til 1888 projekteret tysk national Udstilling i Treptow ved Berlin fordrede efter sit Budget en Udgift af 8 Millioner Mark; overfor denne Sum stilledes som Indtægt ved Udstillingen 3,500,000 Mark, Resten tænktes tilskudt af Byen Berlin og det tyske Rige, og Komiteen indgav til Rigskansleren et Andragende om et Tilskud paa 3 Millioner Mark. Andragendet er imidlertid den 3 Juli bleven afslaaet af Forbundsraadet.

For tyske Sølv- og Guldarbejder er i den seneste Tid følgende Mærker og Tegn blevne indførte: Rigskronen med en Sol omkring for Guldarbejder, Rigskronen med en Halvmaane tilvenstre for Sølvarbejder, og fælles for begge Arbejder først deres Karatholdighed eller Lødighed og derpaa Forarbejderens Navn eller Firmamærke.

Henry de Chennevières meddeler i Juni Heftet af *Gazette des beaux arts* efter utrykte Kilder en interessant lille Artikel om Marie Antoinettes Baller med forskjellige Kostumebilleder, bl. A. Marie Antoinette selv i en saa yderliggaaende Rokokodragt som vel muligt. Forfatteren gjennemgaar de forskjellige »Kunstnere«, som ledede Ballerne bl. A. ved at give Tegninger til de ofte meget forunderlige Dragter.

Den 15. Maj aabnedes i *Limoges* en interessant Udstilling af *Emaljearbejder*, gamle og nye, og Katalogen over denne Udstilling, et Værk i to Bind, skal være et Arbejde af Betydning. Det synes ogsaa, som om der ved denne Lejlighed er fremkommet Udtalelser, der bør noteres. Understatssekretær *Turquet*, der holdt Aabningstalen, dvælede med Beundring ved det Mærkelige i, at et saa haardt og fattigt Landskab, som Limousin er, har kunnet fostre en saa fuldendt Kunst som de verdensberømte Limoges-Emaljer, men benyttede derpaa Lejligheden til at meddele, at det var Regeringens Agt at bringe en Decentralisation ind i den Magt, Paris, som han sagde, altfor længe havde øvet paa Kunstindustriens Omraade. Regeringen vil oprette betydelige Kunstskoler rundt om i Frankrigs større Byer; de skulle indbyrdes konkurrere under Statens Tilsyn til Kunstindustriens Fremme. Ved denne Lejlighed vilde Limoges ikke blive glemt. — Det er ganske sikkert Østerrigs talrige og fortrinlige Fagskoler, som her tjene den franske Regering til Forbillede.

Fig. 138. Scener af det huslige Liv i Slutningen af det 17. Aarhundrede. $^1/_3$.
(Fra Lars Berthelsens i Pokkenholt udskaarne Kande paa Rosenborg).

Drejede og udskaarne Elfenbens- og lignende Arbejder fra det gamle Kunstkammer.

Af Dr. phil. **P. Brock.**

Benyttelsen af Elfenben til Brugs- og Kunstgjenstande kan forfølges langt tilbage i Oldtiden, idet de fleste større Kulturfolk (Ægypterne, Jøderne, Grækerne og Romerne) have efterladt sig Vidnesbyrd herom. Ogsaa i Middelalderen blev dette og lignende Materiale, f. Ex. Hvalrostand, meget benyttet, særlig i Kirkens Tjeneste; i Museet for de nordiske Oldsager findes det saaledes anvendt til Krumstave, Kors, Rejsealtere, Bind til Evangeliebøger, Sigiller m. M., endvidere til Drikkehorn, Skak- og Dambrikker, Skrin og deslige. Det var imidlertid forbeholdt en noget senere Tid at frembringe de talrige, ypperligt udskaarne eller drejede Arbejder i Elfenben og lignende Materiale, som vi endnu beundre paa Rosenborg og i det nævnte Museum; en medvirkende Grund til, at slige Arbejder bleve udførte, maa søges i, at det netop var paa den Tid, at de saakaldte Kunstkamre bleve oprettede, og at de Mænd, som bleve satte til at bestyre disse, ofte selv vare Kunstdrejere; hertil kom, at fyrstelige og højtstillede Personer dengang selv fandt Behag i at frembringe saadanne Kunstgjenstande. Det var iøvrigt ikke alene Fyrsterne, som oprettede Kunstkamre, ogsaa adskillige Privatpersoner havde saadanne; saaledes ejede den berømte Læge og Oldgransker *Ole Worm* et stort Museum, over hvilket der haves en udførlig Beskrivelse paa Latin, ledsaget af Afbildninger; skjøndt det selvfølgelig væsentlig var naturhistoriske Gjenstande, som fandtes i Worms Samling, indeholdt den dog ogsaa Kunstsager af Elfenben, Rav og deslige. I sit Testamente udtalte Worm det Ønske, at hans Kunstkammer stedse maatte forblive uskiftet og hos Familien i det Hus, hvori hans Hustru skulde bo efter hans Død, og at en af hans Sønner skulde have

Fig. 139. Elfenbensarbejde fra det gamle Kunstkammer. Omtr. 1/3. (Oldn. Museum).

Inspektion dermed; det maatte kun sælges i Nødsfald og skulde da først tilbydes en af Sønnerne for en lidelig Pris; hvis disse ikke kunde eller vilde kjøbe det, skulde derefter Kongen have Forkjøbsret, og hvis han ikke vilde have det, skulde det tilbydes »Hertzogen af Holsten, som er en curieuse herre, och wel kiøber den for en billig priis, som hand haffuer giort ved Paludans och andre deris rariteter etc.« Worms Kunstkammer blev senere afhændet til Kongen. Et andet Kunstkammer, der indeholdt udsøgte Rariteter, tilhørte den i Worms Testamente nævnte *Paludan*, hvem Lægen *Otto Sperling* i sin Ungdom besøgte i Holland; Paludans Samling erhvervedes, som anført, af Hertug Frederik den Tredie og blev opstillet paa Gottorp. Det egentlige Gottorpske Kunstkammer, der blev oprettet i Midten af det 17de Aarhundrede, indeholdt vel ogsaa nogle Kunstsager af den Art, som vi her have for Øje, men det var dog væsentlig en Samling af naturhistoriske og ethnografiske Gjenstande; over dette Museum forfattede *Adam Olearius* en Beskrivelse paa Tydsk, ledsaget af Afbildninger. I Stockholm indrettedes ogsaa i det 17de Aarhundrede et Kunstkammer, men det rigeste Museum i Norden var det danske, som skylder Kong Frederik den Tredie sin Oprindelse; over dette Kunstkammer forfattede *Holger Jacobæus* en vidtløftig med Afbildninger forsynet Beskrivelse paa Latin, af hvilken det ses, at det indeholdt en Mængde drejede og udskaarne Sager i Elfenben, Rav og deslige. Samtidig opbevaredes der imidlertid paa Rosenborg, navnlig i det saakaldte grønne Kabinet ved Siden af Regalieværelset, en betydelig Samling af Kunstgjenstande, deriblandt en Mængde Elfenbenssager. Kong Frederik den Tredie, der var en stor Kunstelsker, holdt meget af selv at fremvise sine Skatte for Fremmede; han førte saaledes i December 1669, et Par Maaneder før sin Død, den nederlandske Gesandt *le Maire* omkring paa Rosenborg og lod ham se alle de »Rariteter«, som han havde samlet der, og der var endog i hans Tid ansat en særlig Embedsmand, *Anders Madsen* eller sorte Anders, til at sørge for Kunstsagerne; disse vare altsaa dengang ikke underlagte Slotsforvalteren, men kort efter Frederik den Tredies Død blev Anders Madsen tillige udnævnt til Slotsforvalter, hvilken Stilling han beklædte til sin Død 1681.

Det blev ovenfor berørt, at fyrstelige og højtstillede Personer tidligere interesserede sig meget for Drejerkunsten, som de selv udøvede, og hvori de ofte bragte det meget vidt. Kong Christian den Fjerde skal saaledes selv have drejet adskillige af de Elfenbensprydelser, som bleve anbragte i Lofterne paa Frederiksborg Slot, ligesom Traditionen ogsaa vil tillægge ham Udarbejdelsen af nogle Gjenstande af Elfenben og Narhvaltand, der findes paa Rosenborg (to Fløjter, et Knivsskaft, en Papirstryger og en Sejlgarnshaspe); det

Fig. 140. Elfenbensarbejde fra det gamle Kunstkammer. Omtr. $^1/_3$. (Oldn. Museum).

skal dog bemærkes, at det ældste Inventarium over Rosenborg, fra Christian den Femtes Tid, hvilket er udgivet i forrige Aarhundrede af den bekjendte Agent Holck, ikke omtaler, at bemeldte Gjenstande, som allerede dengang fandtes paa Slottet, ere udførte af Kongen, men da dette Inventarium ikke er affattet med Samlingens historiske Betydning for Øje, men kun for at konstatere, hvad vedkommende Slotsforvalter eller efter hans Død hans Bo havde at svare til, kan Traditionen dog meget godt have Ret. At Kong Frederik den Tredie har beskjæftiget sig med at dreje, vides derimod med Sikkerhed, idet den norske Kunstner *Jacob Jensen*, som senere vil blive nærmere omtalt, i sin Autobiografi beretter, at han i Aaret 1662 til Kongens Fornødenhed forfærdigede et Drejelad med en Rad (ɔ: Hjul), »hvilket man ej alleneste kunde regere med Foden, mens endog med Haanden«; dette Drejelad kom senere til Kunstkammeret. En paa Rosenborg opbevaret passigdrejet cylindrisk Buddike af Elfenben er ifølge Slottets Inventarier et egenhændigt Arbejde af Kongen. Jacob Jensen underviste endvidere Dronning Sofie Amalie, Christian den Femte som Prinds, dennes Gemalinde Dronning Charlotte Amalie og Frederik den Fjerde som Prinds i Drejning, og dette gav Anledning til, at han kom til at bevæge sig endel i Hoflivet; han fortæller selv Følgende herom: »Imidlertid begjærede Dronningen ogsaa min Omgængelse; derefter blev jeg rekommanderet af Prindsens Hofmester, som var Hr. Ove Skade, med Kongens og Dronningens Tilladelse, til at opvarte vores naadigste Arveprinds og Herre, Prinds Christian, i Drejerkunsten og opvartede ham i 3 Aar hver Dag 2 Timer. Derefter begjærede den unge Dronning mig, og opvartede jeg hende at undervise i Drejerkunsten 1 Aar, saa at jeg af kongelig Naade blev tilladt at spise ved Hans Majestæts Bord i nogle Aar, salig og højlovlig Ihukommelse. Og eftersom det haver behaget Gud vores naadige Dronning af Guds Tilladelse, at hun haver faaet en Arveprinds og Herre, Prinds Frederik, saa er jeg ogsaa rekommanderet til at opvarte hannem i Drejerkunsten. Og haver den gunstige Fru Hofmesterinde ladet hannem gjøre et Drejelad, som han drejer paa, og spiser jeg ved Hofmesterindens Bord, hos Prindsen og andre høje Standspersoner, saavelsom og med Hofmesterindens dydige Jomfru, Jomfru Ingeborg

Grubbe. Hvorfor jeg takker Gud for den store Naade, mig bliver bevist. Og haver jeg ellers spist med Grever og andre store Herrer saavelsom mange andre adelige Personer, som nu findes i Kongens Gaard. Jeg haver og været til Bords med Gejstlige og Verdslige, somme have været gode Gemytter, mens somme nogle Misundere. Dog haver Gud givet mig den Lykke og den Dristighed, at jeg haver forsvaret mig, som en Mand vel egner og anstaaer«. Af den sidstnævnte af Jacob Jensens kongelige Elever, Frederik den Fjerde, opbevares endnu paa Rosenborg to egenhændige Elfenbensarbejder, nemlig en glat, rund Daase med paaskruet Laag og sort, indlagt passigdrejet Sirat, forfærdiget 1682, altsa i i hans 11te Aar, og en i Kurvemønster passigdrejet rund Daase med Skruelaag, hvorpaa en aaben Rose; indeni Daasen findes sex mindre, passigdrejede og en glat, rund, drejet Daase med paaskruede Laag; det sidstnævnte Arbejde var en Nytaarsgave fra Kronprindsen til hans Fader Kong Christian den Femte 1691. — Leonora Christine Ulfeldt lærte i Fængslet i Blaataarn Drejeriet af Slotsfogdens Fuldmægtig *Peder Jensen Tøtzløff*,

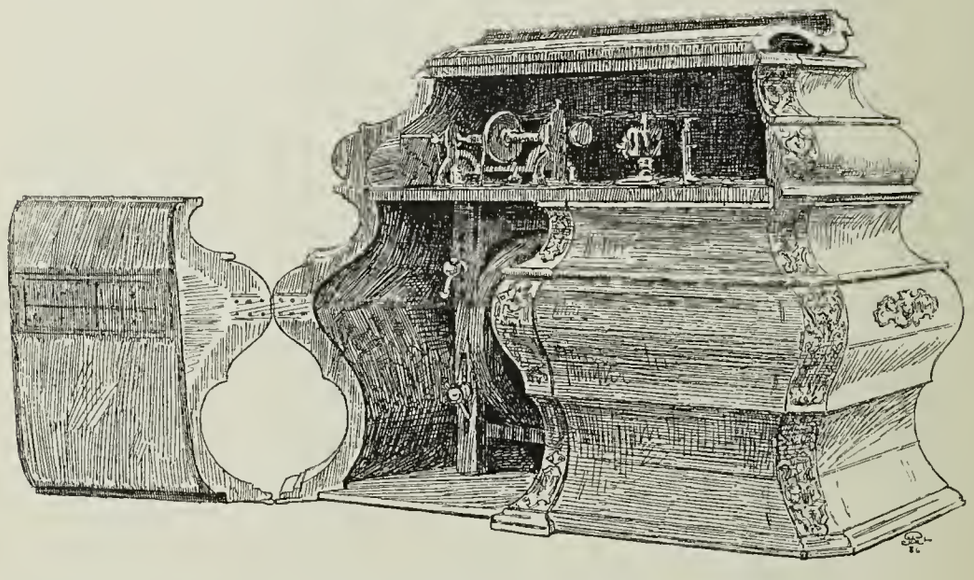


Fig. 141. Dronning Sophie Magdalenes Drejelad. $^1/_{21}$. (Rosenborg).

efter at hun først havde ladet ham lære Kunsten, og hun uddannede sig senere under sit Ophold paa Maribo Kloster yderligere heri; hun udførte, ifølge Frøken Urnes Beretning, Arbejder i Rav og Elfenben, og Sperling omtaler ligeledes, at hun beskjæftigede sig med Drejning.

Ligesom den danske Kongefamilie i det 17de Aarhundrede havde havt en udmærket Lærer i Nordmanden Jacob Jensen, saaledes fik den i det 18de Aarhundrede en maaske endnu større Kunstner til Vejleder, nemlig Schweizeren *Lorentz Spengler*, som underviste saavel Christian den Sjette som Dronning Sophie Magdalene, Frederik den Femte og begge hans Dronninger, Louise og Juliane Marie, i Drejning. Af Christian den Sjettes Arbejder findes paa Rosenborg en rund, passigdrejet Daase af Elfenben i Form af en Kurv med Laag og en passigdrejet Rose af uklart, gulbrunt Rav, indfattet i Laaget paa en forgyldt Metaldaase. Medens Dronning Sophie Magdalene, hvis Drejelad findes paa Rosenborg (Fig. 141), ikke selv synes at have efterladt sig Arbejder, haves derimod et saadant af hendes Søster Fyrstinde Sophie Caroline af Ostfriesland, nemlig et ovalt Dukke-

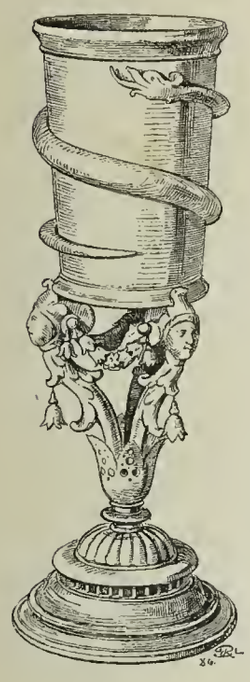


Fig. 142.
Elfenbensbæger, udført af Magnus Stenbock. 1/3.
(Rosenborg).

bord af Elfenben paa et drejet Søjleskaft, der bæres af tre udsvejfede Fødder. Af Frederik den Femte opbevares tre Arbejder: en lille, rund, drejet Ravdaase med paaskruet Ravlaag, udført 1739, altsaa i hans 16de Aar, en glat, rund, rødbejtset Elfenbensdaase med Sølvindfatning og med en rund Ravplade i Laaget, og endelig en rund, glatdrejet Elfenbensdaase, i hvis Laag findes et gjennemsigtigt Ravstykke, hvori Aftryk af en dansk Dukat, med Skildpaddes Indfatning. Større Kunstfærdighed have imidlertid begge Frederik den Femtes Dronninger opnaaet; saaledes har Dronning Louise forfærdiget en overordentlig fin, lille Spinderok og tvende prægtige smaa Lysekroner af Elfenben, en Snegletrappe med løse Ringe paa hvert Trin og en meget fin Spids foroven, ligeledes af Elfenben, samt et chinesisk Taarn med 10 Etager, af samme Materiale; Sokkelen, der er af Ibentræ, er omgiven af et Elfenbensrækværk, og hver af Taarnets Etager er forsynet med fremspringende Tag og sex Klokker. Af Dronning Juliane Maries Arbejder findes to Elfenbensdaaser, hvilke nylig ere erhvervede til Samlingen, samt et i Aaret 1754 udført Tempel, bestaaende af to Etager, der hver bæres af sex Elfenbenssøjler. Paa sin Fødselsdag, den 31te Marts, glædedes Frederik den Femte, foruden med Arbejder, som hans Lærer Spengler eller hans Kammertjener Jessen udførte i Dagens Anledning, og af hvilke de første senere nærmere ville blive omtalte, ofte med egenhændige Arbejder af Prindserne Carl, Frederik og Vilhelm af Hessen. Blandt disse Gjenstande skulle vi fremhæve et rundt Elfenbenstempel, ovenpaa hvilket en Krone med en Ravvase, der øverst bærer en Kongekrone af Guld; dette Stykke er udført af Prinds Vilhelm 1760; Aaret iforvejen havde han foræret Kongen en glat, rund, drejet Pokal af Elfenben med en Krone og en gjennemsigtig Ravknap paa Laaget samt en Krone paa Fodskaftet, og Prinds Carl havde udført en lignende til ham, medens Prinds Frederik gav ham en glat, drejet Vase af Elfenben med en smuk Krone og en Ravknap paa Laaget. Paa sin sidste Fødselsdag 1765 fik Kongen af Prinds Vilhelm en overalt i Spiralformer kruspassigdrejet Elfenbenspokal; paa Laaget er anbragt en riflet, passigdrejet Vase med Ravknap og to udskaarne Hanke. Ogsaa Enkedronning Sophie Magdalene betænktes paa sin Fødselsdag den 28de November 1760 med egenhændige Arbejder af Prindserne Carl og Frederik af Hessen, nemlig to ægformede Elfenbenspokaler med Fod. Prinds Vilhelm af Hessen har endvidere udført et rundt Elfenbenstempel med sex spiralformig snoede Søjler, der bære en Kuppel, om hvilken der løber et Galleri, hvorpaa Sophie Magdalenes Navnechiffer tre Gange findes gjentaget; indeni Templet ses Dronningens kronede Buste. Prindserne af Hessen arbejdede ogsaa i Rav; der haves saaledes tre Flakoner af dette Materiale, udførte af hver af dem. Med Frederik den Femtes Død tabte Interessen i Kongefamilien sig imidlertid for den Slags egenhændige Arbejder.

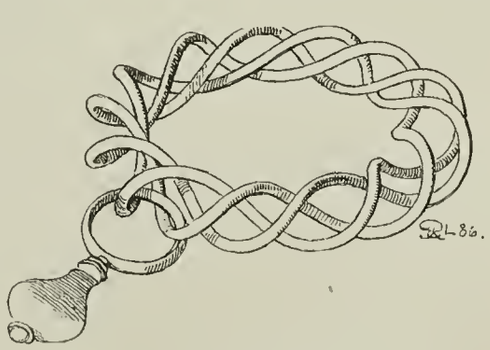


Fig. 143.
Annulus trinitatis, udført af Magnus Stenbock. 2/3.
(Rosenborg).

Det var iøvrigt ikke alene her tillands, at man i de højere Kredse interesserede sig for og

beskjæftigede sig med Drejning, ogsaa i Udlandet var det samme Tilfældet; i Museet for de nordiske Oldsager opbevares saaledes et Par Arbejder af Kejser Rudolf den Anden, af hvilke det ene er udført i Rav og Elfenben, medens det andet er et Bæger af Rhinoceroshorn; dette Materiale blev efter den Tids Formening anset for et sikkert Middel mod Gift, saaledes som en paa Bægret anbragt Indskrift antyder. I Kunstmuseets Inventarium omtales endvidere en Elfenbenspokal, som ifølge Indskriften var forfærdiget af Ærkehertug Leopold af Østerrig i Aaret 1618. Paa Rosenborg findes et Par Arbejder af Czar Peter den Store af Rusland, nemlig en Elfenbenspokal og en Elfenbensdaase, hvori et Kompas, med Czarens Brystbillede udvendig paa Laaget. En navnkundig Drejer havde Sverig i den berømte General *Magnus Stenbock*, som under sit Fangenskab her i Landet har udført forskjellige Arbejder. Foruden hans Portræt, som han selv har malet og overrakt Kong Frederik den Fjerde paa Gottorp Slot, opbevarer Rosenborg tre drejede Arbejder af ham, nemlig en rund, glat Elfenbenspokal, omkring hvilken der snoer sig en Slange (Fig. 142); Fodskaftet bestaaer af tre oventil fra hverandre staaende, forneden sammenløbende med Elfenbens-Blomsterguirlander forenede grotesk skaarne Karyatider; endvidere en rund Elfenbensdaase, hvori en *Annulus trinitatis* (Fig. 143), meget kunstigt udført af eet Stykke Elfenben; saavel Pokalen som Daasen med Ringslyngningen ere ifølge Indskrifterne forfærdigede 1714; endelig en Elfenbensstok, benyttet af Stenbocks Løber til hemmelig at overbringe hans Breve, der vare viklede om Jernspindelen inde i Stokken. Den svenske Konge Adolf Frederik var ogsaa bekjendt som en ivrig Drejer, men af ham findes ingen Arbejder opbevarede her i Landet. — Det er en Selvfølge, at de fleste af de Arbejder, som vi hidtil have omtalt, i det Væsentlige kun ere Dilettantarbejder, udførte for Fornøjelses Skyld; det er egentlig kun de Gjenstande, som Frederik den Femtes tvende Dronninger have udført, der have nogen større kunstnerisk Betydning. Anderledes stiller Sagen sig naturligvis, naar vi gaa over til at betragte de Arbejder, som ere udførte af de egentlige Fagmænd, idet vi her træffe en Rigdom af ypperligt udskaarne og drejede Gjenstande, over hvilke Danmark med Rette kan være stolt. Som et af de ældste og tillige bedste Arbejder skulle vi fremhæve et Elfenbensrelief, udført 1624 efter et Kobberstik af Melchior Meier efter en Tegning af den florentinske Kunstner *Francesco Rossi*, ogsaa kaldet *Cecchino de Salviati* (1510—1563), og forsynet med den ubekjendte Billedskjærers Monogram; det fremstiller Apollos Straffedom over Marsyas og Midas; navnlig er Apollo mesterlig behandlet og hans Legemsbygning gjengiven saa rigtigt og skjønt, at Figuren maa henregnes til det mest fuldendte, som er udført i Elfenben; ogsaa den flaaede Marsyas, der er bunden til Grenen af et Træ med Hovedet nedad, er fra et anatomisk Standpunkt, og særlig hvad Hovedet angaaer, ypperligt ud-

Fig. 144.
Pokal af Rhinoceroshorn; ukjendt Kunstner, Frederik III's Tid. 1/3. (Rosenborg).

ført, uagtet det hudløse Legeme i og for sig gjør et uhyggeligt Indtryk. — Som Pendant til dette anatomiske Mesterværk fandtes i det gamle Kunstkammer et menneskeligt Elfenbensskelet, som Mekanikus *Gyntelberg* havde udført, og som Frederik den Tredie synes at have foræret Lægen Thomas Bartholin eller det lægevidenskabelige Fakultet til Brug ved Forelæsninger og Øvelser. Gyntelberg maa have været den første, som har været ansat ved Kunstkammeret; han omtales af den tidligere nævnte norske Kunstner Jacob Jensen i dennes Autobiografi, i hvilken Forfatteren siger, at han selv blev sat over Kunstkammeret og Modelkammeret efter salig Gyntelbergs Død. Denne *Jacob Jensen*, der, som tidligere omtalt, lærte Kongefamilien at dreje, havde ført et bevæget og eventyrligt Liv; han var først i dansk Orlogstjeneste under Christian den Fjerde, gik senere til Holland, hvor han lærte Smedehaandværket, men fik saa atter Lyst til Krigstjenesten; han tjente da et Aars Tid i Holland som Soldat og senere i samme Egenskab i fem Aar i Brasilien; efter at være vendt tilbage til Christiania 1640, anvendte han de Penge, han havde samlet sig i Udlandet, til at lære at skæfte og »andre adskillige Kunster at gjøre«; han gav sig imidlertid atter til at være Soldat og gjorde Tjeneste som Konstabel paa Aggershus, og da Krigen med Sverig udbrød, kom han med som Rustmester. Da Frederik den Tredie og Dronning Sophie Amalie kom til Norge for at lade sig hylde, bad Jacob Jensen Dronningen om at være Fadderske til hans nyfødte Datter, som selvfølgelig blev opkaldt efter Hendes Majestæt, og efter at Jacob Jensen havde foræret Dronningen en Alen af hvidt Rensdyrhorn, var hans Lykke gjort, idet han strax blev anbefalet til Kongen, med hvem han rejste til Danmark. Her blev han udnævnt til kongelig Skæfter, og Frederik den Tredie benyttede ham til »adskilligt Kunsteri«; Jacob Jensen blev endvidere beskikket til at have Inspektion paa Rosenborg med Hans Majestæts Livrustning, hvilket Embede han ifølge sin egen Beretning varetog »i al Skikkelighed, hvilket Hans Majestæt vel behagede«, ligesom han ogsaa, som før omtalt, blev sat over Kunstkammeret og Modelkammeret efter Gyntelbergs Død. Senere gav Kongen ham Kommando paa Tøjhuset over Rustkammeret og sendte ham til Hamborg med sin Kammertjener for at lade indfatte forskjellige Drikkekar af Narhvaltand, Rhinoceroshorn og andet mere »Rart« i Guld. Af slige Drikkekar fra den Tid opbevares adskillige paa Rosenborg, og da Jacob Jensen blandt de Sager, han har udført, nævner forskjellige Bægre af den Art, er det rimeligt, at man i disse har Arbejder af ham. I ethvert Tilfælde er det sikkert, at han har udført de 7 prægtige Elfenbensmodeller af Skibe fra Frederik den Tredies Tid, hvilke opbevares paa Rosenborg; blandt disse indtager Modellen af Fregatten »den norske Løve« en høj Rang paa Grund af den mesterlige Maade, hvorpaa de store, svulmende Skibssejl ere udførte af et enkelt Stykke Elfenben, og paa Grund af den Nøjagtighed, hvormed alle Enkeltheder ere gjengivne; Kunstneren havde jo selv været Sømand og havde været til Orlogs, saa at han havde alle Forudsætninger for at kunne fremstille en nøjagtig Model. Dette Pragtstykke bærer Aarstallet 1654, hvilket stemmer med Kunstnerens oftnævnte Autobiografi, hvori han særlig omtaler det; som det vil erindres, var det udstillet ved den nordiske Udstilling i 1872, hvor det vakte megen Beundring og Opmærksomhed. Selv om man med en kunsthistorisk Forfatter kan være enig i, at adskillige af Jacob Jensens Arbejder synes at have henhørt til den Slags kunstfærdige Snurrepiberier, hvoraf det gamle Kunstkammer gjemte saa mange, kunne Skibsmodellerne og særlig Fregatten ikke henregnes hertil, men disse have virkelig Betydning som Kunstværker.

Jacob Jensen nævner endvidere forskjellige Gjenstande, som han har udført, deriblandt Vaaben og sligt, som henhørte under hans Skæfter- eller Rustmesterbestilling. Som tidligere omtalt bragte hans Kunstfærdighed ham i Berøring med mange højtstaaende Folk og med Medlemmer af Kongefamilien, hvilket naturligvis medførte sine Behageligheder, men han lægger ikke Skjul paa, at han ogsaa mødte Modstand i disse Kredse;

det eventyrlige Liv, han havde ført, og de underordnede Stillinger, fra hvilke han havde hævet sig op, har vistnok bidraget hertil. Det var jo imidlertid vistnok ofte Tilfældet dengang, at Folk, der stode lavt i Dannelse og Rang, forstode at gjøre sig yndede af højtstaaende Personer. Saaledes beretter den franske Gesandt, at et Menneske af ringe Stand ved Navn Hans Koch, der passede de Vaaben, Christian den Femte brugte, til hvilkensomhelst Tid kunde træde ind i Kongens Værelse, og at han var meget familiær med denne; bemeldte Hans Koch, der efter at have været kongelig Livkarl senere blev Slotsforvalter paa Rosenborg, hvor Kongen ofte spiste til Middag hos ham, synes at være bleven Jacob Jensens Efterfølger som Rustmester, idet han for sit »Flikkeri paa Geværet«, som det kaldtes, oppebar 150 Rdlr. aarlig, men der haves ingen nærmere Efterretninger om hans Virksomhed som saadan, saaledes som om Jacob Jensen. Hvad Kunstkammeret angaaer, synes den ældste *Bendix Grotschilling* at have afløst Jacob Jensen her; denne, der var født i Holsten og paa Grund af sin Færdighed i Snedker- og Drejerarbejde af Pfalzgrev Johan Rist i Wedel havde faaet Tilladelse til at føre adeligt Vaaben, blev indkaldt til Danmark omtrent i Aaret 1660 som Hofkunstdrejer; hans Portræt med Kunstkammernøglen i Haanden, hænger paa Rosenborg; det er malet af hans Søn, den yngre *Bendix Grotschilling*. Det antages, at endel af de mesterligt udførte Elfenbensarbejder, som nævnes i Kunstkammerets ældste Fortegnelse af 1690, ere udførte af Bendix Grotschilling; hans Søn og Sønnesøn, der begge hed Bendix Grotschilling, og begge efter hinanden bleve Kunstkammerforvaltere efter ham, vare begge Malere, hvorimod de ikke synes at have dyrket Drejerkunsten.

Om de fleste af de ypperligt udskaarne Elfenbensarbejder fra Slutningen af det 17de Aarhundrede, som opbevares paa Rosenborg, og som navnlig bestaa i Relieffer med bibelske, allegoriske eller mythologiske Fremstillinger, findes ikke nærmere Oplysninger i Inventarierne; de ere formodentlig udførte i Udlandet af fremmede Kunstnere; dog er man med Hensyn til et Elfenbensbæger med en Relieffremstilling af et Bacchanal i temmelig ophøjede Figurer (Fig. 145) ikke alene saa heldig at kjende Kunstnerens Navn, men endog at besidde et ypperligt Portræt af ham, holdende det paagjældende Bæger i Haanden. Denne Kunstner, der hed *Jan* eller *Johan Hollænder*, omtales dels som Voxpousserer, dels som Billedhugger; han var i Aaret 1681 i Kost hos Slotsforvalteren paa Rosenborg, den før omtalte Anders Madsen eller sorte Anders, og arbejdede senere paa Frederiksborg og Koldinghus. Blandt de her nævnte Gjenstande er det kun undtagelsesvis, at man finder Fremstillinger af det daglige Liv gjengivne, idet Mythologien eller Allegorien spiller Hovedrollen; der haves dog et Elfenbenskrus med en Fremstilling af et Bondebryllup, ganske ypperligt udført af en ubekjendt Kunstner, og en i Sølv indfattet Kande af Pokkenholt, paa hvilken Billedskjæreren *Lars Berthelsen* (i Slutningen af det 17de Aarhundrede Degn ved Helliggejstes Kirke i Kjøbenhavn), har fremstillet Scener af sit huslige Liv i fem Afdelinger (Fig. 138); i den første ser man ham siddende magelig i en Lænestol og ryge Tobak, i den anden læser han i en Bog, medens hans Hustru staaer ved Siden, i den tredie sidder han med en Ven ved Spisebordet, i den fjerde ere Konen og Pigen sysselsatte med Kogning, i den femte tapper Konen Øl i Kjælderen. Det Hele røber vel noget Anlæg til Tegning, men til de egentlige Kunstarbejder kan det ikke regnes.

En Kunstner af betydelig Rang var Nordmanden *Magnus Berg*, der ligesom Jacob Jensen var af ringe Herkomst; han begyndte sin Løbebane som Tjener hos Statholderen i Norge Ulrik Frederik Gyldenløve, der blev opmærksom paa hans Talent ved at se hans Udskjæringer paa Blomsterpindene i Haven. Gyldenløve anbefalede ham til Christian den Femte, som lod ham nyde kyndig Undervisning, først herhjemme hos Maleren Peter Andersen paa Frederiksborg og senere udenlands. Af Peter Andersen var han bleven uddannet som Maler, men han fik dog sin største Betydning som Billedskjærer. Rosenborg

opbevarer en Række fortrinlige Elfenbensarbejder af ham, dels af bibelsk, dels allegorisk eller mythologisk Indhold; selv hans Ungdomsarbejder vidne om hans store Kunstfærdighed. Vi skulle saaledes fremhæve en ypperlig udskaaren Pokal af Valdbirk, hvori er anbragt et sølvforgyldt Bæger (Fig. 146); dette Pragtstykke er udført i Aaret 1690, da han var 24 Aar gammel. Af hans senere Arbejder indtager en prægtig, stor Elfenbensvase, der fremstiller Vandets Element, og til hvilken Kunstnerens originale Tegning opbevares i Kobberstiksamlingen, en fremragende Plads; derimod lader et stort Elfenbenshautrelief,

Fig. 145.
Elfenbensbæger, udført af Johan Hollænder.
1/3. (Rosenborg).

Fig. 146.
Pokal, udskaaren i Valdbirk. 1/3.
Ungdomsarb. af Magnus Berg (Rosenborg).

der fremstiller Frederik den Fjerde omgiven af allegoriske Figurer og Symboler, i flere Retninger endel tilbage at ønske; navnlig er en Genius, der svæver ned for at bekrandse Kongen, mindre heldig. De fleste af Magnus Bergs Arbejder, over 40 i Tallet, opbevares, som foran anført, paa Rosenborg; et Relief, der er udført 1708 og fremstiller de hellige tre Konger tilbedende Christusbarnet, tilhører Hr. Cand. juris *Timm*, Assistent i Ministeriet for Kirke- og Undervisningsvæsenet, og enkelte af hans Arbejder skulle ogsaa findes i Udlandet. En omtrent med Magnus Berg samtidig tydsk Kunstner, *Simon fra Hiedhausen*

ved München, udførte Figurer af Elfenben med Klæder af Træ; Rosenborg besidder sex saadanne, men de kunne aldeles ikke maale sig med Magnus Bergs Arbejder, idet Figurerne ere altfor langstrakte. Tvende Billedskjærere, hvis Mærker træffes paa endel Elfenbensportrætmedailloner af Kongefamiliens Medlemmer i Christian den Femtes Tid, skulle blot nævnes her; den ene, *Chavolie* eller *Cavolier*, har betegnet sine Arbejder med Bogstavet *C*, medens den andens Mærke er *W*; der vides iøvrigt intetsomhelst nærmere om disse Kunstnere, der ikke synes at have været af videre Betydning. Derimod var Søofficeren *Didrik Thura* en ypperlig Kunstner; hans i Aaret 1723 i Rav udførte Model af Linieskibet Anna Sophie, der var løbet af Stabelen Aaret iforvejen, anses for et af de bedste Arbejder, som Kunstkammeret havde at opvise; han har endvidere i Aaret 1734 udført et Ravskrivetøj og 1749 en Model i Elfenben af en Kareth med fire Heste for. En anden, ganske habil Kunstner, der omtrent var samtidig med Didrik Thura, var Toldkontrollør *Niels Nielsen* i Aalborg, der blandt Andet har forfærdiget en Model i Perlemoder og Rav af Linieskibet Elefanten, hvilken kom til Kunstkammeret 1744; i sit 64de Aar udførte han en Model i Skildpadde, Perlemoder og Rav af et Linieskib; begge disse Stykker findes paa Rosenborg. Niels Nielsen, hvis Arbejder ofte omtales i Datidens Aviser, haabede at blive belønnet for sin Flid med et bedre Embede, saaledes som det fremgaaer af en Ansøgning, han engang skrev paa et af ham indsendt Kunstarbejde:

O store Konge hør
Og mig af Naade gjør
Til Overvisitør!

Han udførte endvidere flere Modeller af Slotte; saaledes omtales i den Berlingske Tidende 1756 en Model i Rav og Narhvaltand af Aalborg Slot, 1759 en Model i Perlemoder og Rav af et Lystslot paa tre Etager og 1764 en Model af Rosenborg som Arbejder af Niels Nielsen; det sidstnævnte Stykke er nu i Frøken *Hjorts* Besiddelse. Paa Rosenborg findes ogsaa en Model af dette Slot i Perlemoder, Elfenben og Rav, som maaske kan antages at være udført af Niels Nielsen, men noget sikkert tør dog ikke siges herom; den er i ethvert Tilfælde forfærdiget før Indgangstrapperne og Karnapperne bleve forandrede i Frederik den Femtes Tid, hvilket synes at være sket 1758. — Med *Lorentz Spengler* oprandt en glimrende Periode for Arbejder

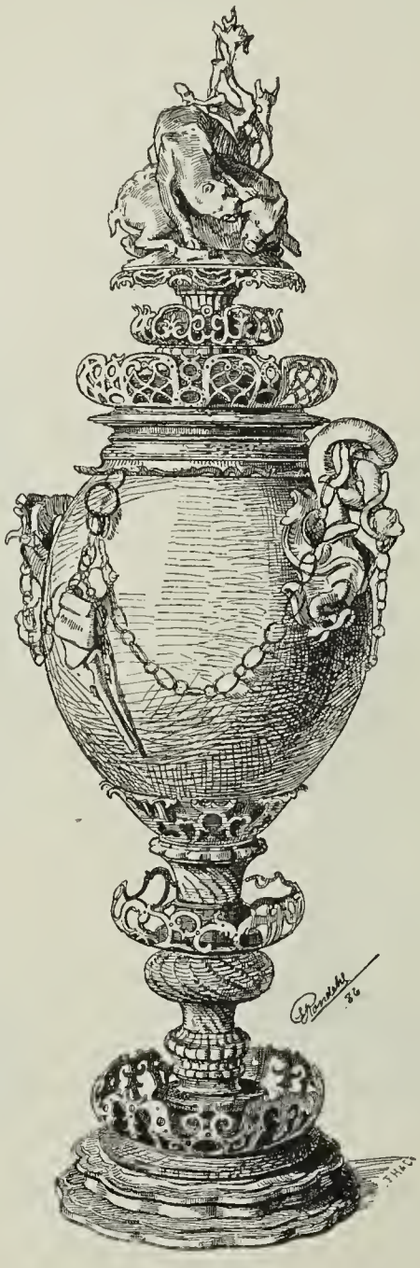


Fig. 147. Strudsæg med Elfenbensprydelser, udførte af Lorentz Spengler. $^1/_3$. (Rosenborg).

Fig. 148.
Kokosnød med Elfenbensprydelser, udførte af Lorentz Spengler.
1/3. (Rosenborg).

i Rav, Elfenben og lignende Materiale. Spengler, der var født i Schweiz 1720, var oplært i Kunstdrejeriet i Regensburg; han rejste senere til England, hvor han lærte den mangesidige Kunstner Marcus Tuscher at kjende, og rejste sammen med ham til Danmark, hvor han gjorde sin Lykke ved som ovenfor omtalt at blive Lærer for Kongefamiliens Medlemmer i Drejning; han blev senere Kunstkammerforvalter, hvilken Stilling han beklædte til sin Død 1807. Spengler var tillige en berømt Naturforsker og ejede store naturhistoriske Samlinger. Rosenborg besidder en udmærket Samling af hans udskaarne og drejede Arbejder, blandt hvilke vi særlig skulle fremhæve de Gjenstande, som han forfærdigede i Anledning af Frederik den Femtes Fødselsdag den 31te Marts: 1755 Kongens og Dronning Juliane Maries Portræter drejede *en medaillon* paa en Elfenbensplade med Fodstykke; 1757 Elfenbensindfatninger til tvende Strudsæg, som vare lagte i det kongelige Menageri paa Frederiksberg 1753, øverst ses Minerva og Mars; 1758 allegorisk Fremstilling af Danmark og Norge; 1759 Kongens Portræt drejet *en medaillon* paa en Elfenbensplade med Fodstykke; 1760 en kruspassig drejet Elfenbensvase, hvis Laag er prydet med en Faun, der bortfører en Havfrue; 1761 Gudsfrygt ved et Alter; 1762 to Børn, der lege med et lænket Egern, og to Børn, der lege med en lænket Papegøje; 1764 en Vase, der øverst er prydet med et Barn, der leger med en kalkunsk Hane.

Af andre Arbejder, udførte i Anledning af bestemte Begivenheder, fremhæves en Elfenbensvase drejet som Kurvefletning og gjennembrudt, udført 1752 i Anledning af Dronning Louises Død det foregaaende Aar, endvidere et Dekorationsstykke i Skildpadde, Elfenben, Rav og Ibentræ, udført 1760 i Anledning af Enevældens Hundredaarsfest, endelig Diana, holdende en Hund i en Lænke, overrakt Frederik den Femte 1761 i Anledning af Parforcejagtens Afskaffelse. Et af de smukkeste af Spenglers Arbejder bestaaer af en korinthisk Søjle af Lapis lazuli, ovenpaa hvilken Diana af Elfenben; Søjlen hviler paa et Fodstykke, indlagt med Lapis lazuli, Jaspis, Agat og Rav og prydet med to Vaser, en Jagtnymfe, der fører en Hund i Strikke, Atalanta, der krones af Kjærlighedsguden, og Meleager med det kalydoniske Vildsvins Hoved, Alt af Elfenben. Spengler arbejdede ogsaa i Skildpadde og Hjortetak, hvori han har udført nogle Pokaler. Endelig skulle vi omtale nogle Ravarbejder af ham: to Skakbrædter med til-

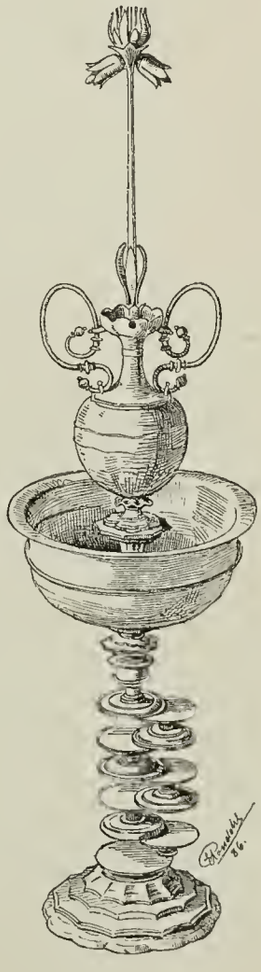


Fig. 149.
Elfenbensarbejde fra det gamle Kunstkammer.
1/3. (Oldn. Mus.).

hørende Skakfigurer og Dambrikker, to allegoriske Fremstillinger af Klogskaben og Bestandigheden (Frederik den Femtes Valgsprog) og den berømte 24armede Lysekrone, som han har udført 1753 efter en Tegning af *Tuscher*, og som er stukket i Kobber 1762 af *W. A. Müller*. Hvor stor Betydning man tillagde dette Arbejde, ses af følgende Notits i den Berlingske Tidende for Mandag den 29de Januar 1753: »Man meener, at giøre alle Elskere og Kiendere af kunstigt Arbeyd en Fornøyelse ved at berette dem, at den af den Kongel. Hof- og Kunst Drejer, Sr. *Lorenz Spengler*, for nyligen af Raf forfærdigede kunstige Lyse-Krone, er sidstafvigte Løverdag, i Følge Kongel. Allernaadigste Befaling, bleven bragt paa det Kongel. Kunst-Kammer. Samme forestiller et aabent Minervæ Tempel, hvor Minerva udi fuldt Corpus udarbeydet, præsenterer sig midt udi Kronen gandske fri. Pillerne ere efter den Doriske Orden, og den heele Krone er overalt efter de perspectiviske Regler indrettet. I Ziraterne findes Kunstens Mangfoldighed. Og Kiendere, der have seet samme, paastaae, at dette er mueligen det eeneste regulaire Stykke af sin Art, der nogen Tid er seet. Det største Beviis paa dette Kunst-Stykkes Regularitet og Skiønhed, er den Allerhøyeste Contentement, som det har behaget Monarchen, vor Allernaadigste Konge, derover at tilkiendegive.« — Af Spenglers Elever maa særlig fremhæves *Johan Christopher Opitz*, som i Aaret 1782 har udført et Spiralarbejde i Elfenben, der anses for noget af det Bedste i sin Art. — Vi skulle endnu her gjøre opmærksom paa en Model af et Linieskib udført af danske Krigsfanger i England i Begyndelsen af dette Aarhundrede af Kjødbenene i deres Mad.

Af den her givne kortfattede Oversigt over de drejede og udskaarne Elfenbens- og lignende Arbejder i det gamle Kunstkammer vil det ses, at det 17de og 18de Aarhundrede har frembragt en Mængde betydelige Kunstnere paa dette Omraade. Største Delen af disse virkelig fortrinlige Arbejder i Elfenben kunne vi imidlertid ikke henføre til bestemte Kunstnere. Det er saaledes Tilfældet med de her afbildede Fig. 139, 140, 149, og endel af dem ere uden Tvivl tydske Arbejder. Men interessant er det at lægge Mærke til, at de saa godt som alle endnu have bevaret den hvide Farve uden at gulnes. Allerede for over 100 Aar siden beundrede Spengler denne Egenskab ved Magnus Bergs dengang 50—70 aarige Elfenbensarbejder, og endnu et Aarhundrede senere, i vor Tid, ere de fuldstændig hvide. Dette hidrører utvivlsomt fra, at de ere anbragte under Glas, saa at Støv og Fugtighed ikke har kunnet trænge ind gjennem Elfenbenets Porer. Spengler bemærker i en Afhandling om Elfenbenets Egenskaber, at hverken Skabe eller Futteraler, selv om disse ere forede med Fløjl, ere istand til at holde Elfenbenet hvidt; dette kan, som sagt, kun ske ved, at Gjenstandene anbringes under Glaskupler eller Glaskasser, hvis Sider ere satte sammen med Bly eller Mahognitræ, hvortil endnu maa komme, at Solen eller idetmindste Dagslyset har Adgang til dem. Spengler anfører, at det ovenfor nævnte Bæger, som Johan Hollænder har udført, hvilket i lang Tid havde staaet i et Glasskab paa Kunstkammeret, ved en nærmere Undersøgelse viste sig at være helt brunt paa den Side, som vendte fra Lyset, medens den anden Side, paa hvilken Sollyset havde kunnet virke, var hvid. For at gjøre ældre Elfenbenssager, der ere blevne gule eller brune, hvide igjen, tilraader Spengler derfor at anbringe dem under en Glasklokke og sætte dem i Sollyset, hvorved Elfenbenet aldeles ingen Skade tager; dette er derimod Tilfældet, naar det, uden at være beskyttet af Glas, lægges i Solen, idet Elfenbenet da vil revne. Ere Sagerne blevne meget brune eller endog røde, anbefaler han at tage udglødet og paa en Rivesten med Vand fintrevet Pimpsten, dyppe en Børste heri og afbørste Elfenbensgjenstanden, hvorefter man sætter den, saa vaad den er, under en Glasklokke og daglig udsætter den for Solen; denne Afbørstning med Pimpsten kan gjentages et Par Gange om Ugen, indtil Elfenbenet er blevet hvidt.

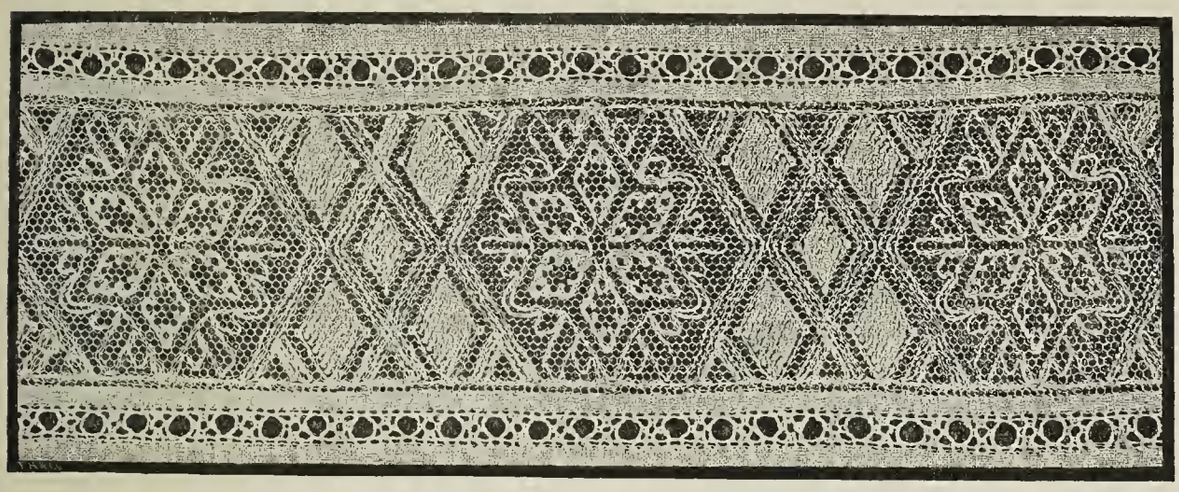


Fig. 150. Tyllträdning (Ingelstads härad). (Kulturhist. museum. Lund).

Skånsk textil konstslöjd.

Af G. J:son Karlin.

II. Tillverkning och utbredning.

Det är ej blott en eller annan hufvudart inom den textila konsten, som af den skånska slöjden upptagits och bearbetats, den har tvärtom försökt sina krafter på dem alla och, om det också gerna må medgifvas, att den ej på alla områden lyckats skapa något mönstergildt, kanske delvis beroende däraf, att den med särskild förkärlek odlat en viss gren, har den dock öfverallt ett aktningsvärdt arbete att framvisa från Göingehäradens enkla korgflätning till den stilfulla Ingelstadsknypplingen. Det är ej heller alla trakter af det gamla skånska landet, som företett samma konstskicklighet, likasom å andra sidan, där denna verkligen funnits, den gifvit sig uttryck på olika sätt beroende på orsaker, som man i de flesta fall nu torde få svårt att utleta.

För den skånska qvinnan med hennes på hemslöjden så starkt koncentrerade verksamhet var vintern en förberedelsetid för sommarns arbete i väfstolen. Linet fick under denna tid sin behandling med skäktträ[1] och häkla, ullen kardades, och spinnrockarne, spinnkrokens och sländans arftagare, surrade dagen i ända; — skäkte-, karde- och spånadsgillen spelade också en betydande rol i det skånska folklifvet.

Med de långa vår- och sommardagarne var tiden inne för väfstolarnes uppsättande; det gällde härvid alltid liggande ränning, ty *haute-lisse*väfnaden hade i de trakter, där den brukades, ej någon bestämd årstid. — I äldsta tider har i Skåne liksom på de flesta andra trakter säkerligen endast användts upprättstående väfstol, antagligen liknande

1. Det med sammanfogade hjertan och andra kärlekens sinnebilder utskurna, med tulpaner och rosor målade skäktträt var en vanlig fästegåfva, som aflöste det enklare snidade, hvilket hvarje arbetsför flicka måste ega.

den från Färöarna i Köpenhamns *oldnordiske museum* (Fig. 151). Vid hvilken tid denne aflöstes eller åtminstone började undanträngas af den redan under äldsta tider i Egypten kända och i Frankrike från 1200 talets midt begagnade väfstolen med horisontel ränning, torde ej nu kunna afgöras. Slöjdens raska utveckling och arbetenas ofta särdeles stora mått samt förhållandet till den utifrån komna flamska väfnaden tyckas emellertid tala för, att detta kunnat försiggå ganska tidigt, troligen redan under medeltiden.

Sedan väfstolen väl kommit i ordning och ränningen lagts, fortgick, ofta endast med de afbrott, som voro förbundna med uppsättande af nya »räckor«, under hela sommaren det arbete, som med sina skiftande former åt den skånska stugan och drägten förlänat deras egendomliga karakter. Det var i allmänhet ej för det tillfälliga behofvet man arbetade; det var för att fylla kistorna och därigenom hafva den utstyrsel och hemgift i ordning, som husets döttrar när som helst kunde behöfva.

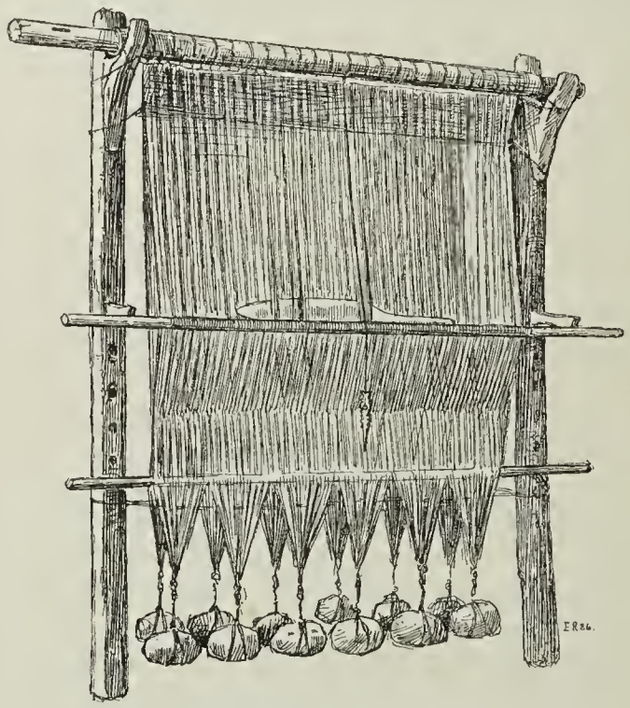


Fig. 151. Upprättstående väfstol från Färöarna. (Oldn. Mus. i Köpenhamn).

Bland de i vanlig väfstol utförda konstarbetena, hvilka alla kunna väfvas efter hvarandra på samma ränning, har man att skilja mellan fem hufvudslag: *rosengång*, *skällblad*, *snår*, *rödlakan* och *floss*. Dessa väfnader utfördes alltid i enkel bredd, men så att mönsterna passade väl tillsamman, då tvenne stycken måste sys ihop för åstadkommande af bonader, säng- och vagnstäcken, hvilka kräfde större tvärmått. Till varp begagnades i allmänhet under äldre tid grof, tvinnad linnetråd, under senare tid ofta bomullsgarn; tvinnad yllen varp uteslutande för de s. k. svartbottenstäckena, de enda konstväfnader i enbart ylle. Med undantag för detta senare slag var ränningen under äldre tider alltid ofärgad hvit, och först från midten af århundradet daterar sig användningen af blått och svart för vissa linnebottensväfnader. Då bottenislaget är af annan art än varpen — yllet på linne — hålles denna mycket gles, så att den helt och hållet döljes af den förra. Sådant är förhållandet med floss och rödlakan samt vissa snårväfnader.

Af de olika väfnadsslagen är *rosengång* det enklaste — namnet härleder sig från de små i ränningens riktning gående blomsterliknande mönsterna — och väfdes vanligen med fyra trampor. Den ringa verkan det åstadkom med sina små enkla upprepningsmönster gjorde, att detsamma utom sin användning till förkläden vanligen endast brukades för undersidan på pös och åkdynor samt för i hvardagslag begagnade täcken; dess spridning omfattade hela Skåne, Blekinge och södra Halland.

Skälblads- och snårväfnaderna (egentligen snåra, snårda, snärjda-väfnader) kunna väsentligen betraktas som sammanhörande, alldenstund de i det reliefartade mönsterislaget, som ligger öfver den likformiga bottenväfnaden och, utan att denna lider någon skada, fullständigt kan bortplockas, förete ett utpregladt gemensamt grunddrag; denna egenskap hos dem gör också, att de lätt kunna efterbildas med nål. Men å andra sidan hafva de under tidernas lopp utbildat åtskilliga egendomligheter, som gifvit namn åt fyra särskilda slags väfnader: *rent skälblad, krabba-* och *dukagångssnår* samt *munkabält.*

Rent *skälblad* (s. Fig. 102) med vanligen ofärgad linnen botten, i hvilken ränning och islag ligga lika tätt, har sitt namn af den tre till fyra tum breda träskifva, som i och för mönstertrådens islående infördes och ställdes på kant i skälet. Mönsterna, som här alltid äro geometriska och återtaga sig, följa i allmänhet ej det vanligen öfver hela väfnadens bredd i paralella, obrutna färgbälten gående islaget, på hvilket senare beror att väfnaden, frånsedt olika färgstyrka, ej företer någon afvigsida. Till det färgade islaget brukade man i Halland, Blekinge samt Norra Skåne vanligen linne, i Skånes öfriga delar tvinnadt ullgarn.

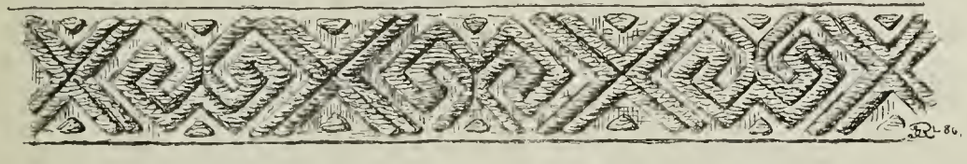


Fig. 152. Skånsk bandväfnad (Kulturhist. mus. Lund).

Väfnader af detta slag förekommo allmänt öfver hela Skåne, och särskildt i de södra och vestra delarne hade de en storanvändning till hängkläden, täcken och åkdynor, för hvilka senare ändamål de åter i Östra Skåne först med slöjdens börjande förfall kommo till mera allmänt bruk; däremot väfde man här liksom i provinsens norra del stundom drättadukar i skälblad. I Halland var det jemte munkabält det rådande väfnadssättet vid tillverkningen af de för denna provins egendomliga långa, smala hängklädena, och äfven i Blekinge, särskildt i vestra delen, använde man allmänt skälblad till väfda bonader.

Ett färgfattigt och i mönstret enkelt slag skälbladstäcken tillverkades i Norra Skåne för att afyttras i Danmark, där de under längre tid bibehållit namnet *Skaaninge tæpper*; flere dylika finnas nu i danskt folkmuseum. Förhållandet är af så mycket större intresse, som det är den enda salutillverkning af skånsk textil slöjd, man känner.

Till de rena skälbladsväfnaderna får man räkna de öfver hela Skåne och särskildt dess sydöstra del i bandstol väfda s. k. »upptagna band«, hvilka spelade en stor roll i den qvinliga drägten.

Krabbasnår[1] påminner särskildt i väfnader med linnen eller hel yllen botten

1. Namnet härleder sig från verbet krabba, som betyder röra sig långsamt, i krökar och det däraf bildade adj. krabbed liktydigt med krökt, krobig, hvilket hänför sig till de här, i motsats till i dukagången, brutna mönsterränderna.

ganska mycket om skälblad, men skiljer sig från detta därigenom, att mönstret helt och hållet sluter sig till det öfver ett större eller mindre antal bottentrådar gående, i flere färger brutna ylleislaget. Detta gör också att väfnaden, i motsats till hvad förhållandet är med skälblad, alltid kommer att förete en afvigsida. Linnebottensväfnader i krabbasnår hade sin största spridning i Östra Skåne och vestra Blekinge samt påträffas också fast sparsamt i södra Småland. I Östra Göinge, Villands och Listers härad väfde man ett särskildt slag dylika utmärkta däraf, att bottnen, som härigenom fick utseende af grof linnestramalj, bildades af dubbla, hvarandra korsande trådar i stället för de eljest alltid brukade enkla. De enbara ylleväfnaderna (svartbottenstäckena) företedde en mycket begränsad utbredning, som med Långaröds och Östra Sallerups socknar till medelpunkt omfattade angränsande delar af Frosta, Färs, Gärds och Albo härad.

Den rena krabbasnårsväfnaden med gles linnen ränning och såväl botten som mönsterislag i ylle omväxlade ofta med rödlakan i samma räcka. Den tillhörde särskildt Östra Skåne, och hade i Ingelstads, Färs och Herrestads härad sin största blomstring. Mycket långsam att utföra beroende på det ständiga ombytet af islag lemnade den genom materialets godhet, omväxlingen i mönster och färger en särdeles värdefull och rik ersättning för arbete och kostnad. Ornamentiken är, äfven vid en någon gång förekommande användning af växtmotiv, strängt geometrisk.

Det andra slaget snårväfnad, *dukagång* (s. Fig. 106, 109, Pl. Fig. 1) igenkännes såsom också namnet anger på de i varpens riktning gående upphöjda mönsterränderna, mellan hvilka bottenislaget, det må nu såsom i drättadukar och hängkläden vara linnet eller i täcken och åkdynor yllet, framträder. Man kunde med detta väfnadssätt åstadkomma en rik omväxling i de till största delen ur djur- och växtverlden hemtade mönsterna genom användning af olika färger och genom den begränsning, som bottenislaget gaf, äfven i riktning framåt, åt de efter behof afbrutna mönsterränderna. Väfnader i dukagångssnår hafva, möjligen med undantag för den nordvestra delen, tillverkats öfver hela Skåne och Blekinge; men särskildt, genom sin användning till drättadukar, i Östra Skåne spelat en stor roll. Liksom krabbasnår omväxlade det ofta med rödlakan i samma väfnad.

Som en underart kan man betrakta den s. k. *munkabältsväfnaden*, egendomlig för Sydvestra Skåne, der den hade en särdeles stor användning till säng- och bänktäcken; äfven i Halland brukade man detta väfnadssätt vid tillverkning af hängkläden. Från den egentliga dukagången skiljer sig munkabält därigenom att mönsterränderna äro bredare och kortare samt bilda af qvadrater sammansatta upprepningsmönster (bälten) antingen i samma eller omväxlande färger, i förra fallet utan i senare med afvigsida.

Det fjärde hufvudslaget af konstväfnader med liggande ränning är *flossen* (s. Fig. 153). Liksom föregående väfnadsslag visar den en reliefartad ornering, men skiljer sig från dessa genom den sammetslena ytan hos mönsterislaget, hvilken erhålles därigenom, att de vid det yllna bottenislaget fästa mönstertrådarne dragas upp med ändarne lodrät mot ränningen. Namnet tränsafloss har också härifrån sin härledning. Sin största och egentliga utbredning har detta väfnadsslag haft i sydvestra Skåne fast det ingalunda saknats äfven i andra delar af provinsen; särskildt kan Gärds härad framvisa vackra flossarbeten. Det var endast mindre föremål såsom öfverdrag till åkdynor och hyenden, man tillverkade på detta sätt och med en ornering, som, omfattande en stor del af den skånska mönsterskalan, tyder på att arbetssättet går mycket långt tillbaka i tiden. Flossväfnader hafva för öfrigt under äldre tider förekommit öfver hela Norden.

Till slut återstår under denna afdelning att nämna *rödlakansväfnaden* (s. Fig. 107, 108, Pl. Fig. 2), det mest tidsödande och kostbara men också i förhållande därtill det effektrikaste af den skånska slöjdens alster. Väfnadens rätsida visar här en fullständigt jemn yta liknande den, som erhålles, om man från de förut beskrifna väfnaderna borttager mönsterislaget;

men med den stora skilnaden, att denna yta, beroende på det ständiga af mönsterna betingade ombytet i det färgade yllna islaget, företer ett färgspel och en rikedom i ornering, som sätta alla de öfriga slagen väfnader i skuggan. Hela serien af mönster från de enklaste geometriska till de rikaste kombinationer ur växt och djurriket återfinna vi här, de senare under slöjdens bättre tid alltid utmärkta af en god stilisering.

Bänk-, säng- och vagnstäcken, öfverdrag till stol- och åkdynor i rödlakan väfdes öfver hela Skåne; men det var särskildt i provinsens östra delar från Ystad till nordgränsen som väfnaden nådde sin högsta fullkomning; och i synnerhet utmärkte sig de arbeten som utfördes i Kristianstadstrakten för sitt ytterst mjuka och fina stoff. Äfven utom Skånes gränser spred sig rödlakansväfnaden; i vestra Blekinge var den ganska allmän, och förekom om också mera sporadiskt äfven i östra delen af provinsen så väl som i södra Halland och Småland, där den haft att uppvisa vackra arbeten från Värend och trakten kring sjön Bolmen. Huru drygt ett dylikt arbete var att utföra, kan man finna däraf, att en van väfverska kunde på en lång sommardag medhinna högst ett qvarter enkel bredd. Af den högröda färgen, skarlakan, som här särskildt hade en stor användning erhöll väfnadsslaget den folketymologiska benämningen rödlakan, i det man öfversatte skar med röd och tog lakan i betydelse af kläde, täcke.

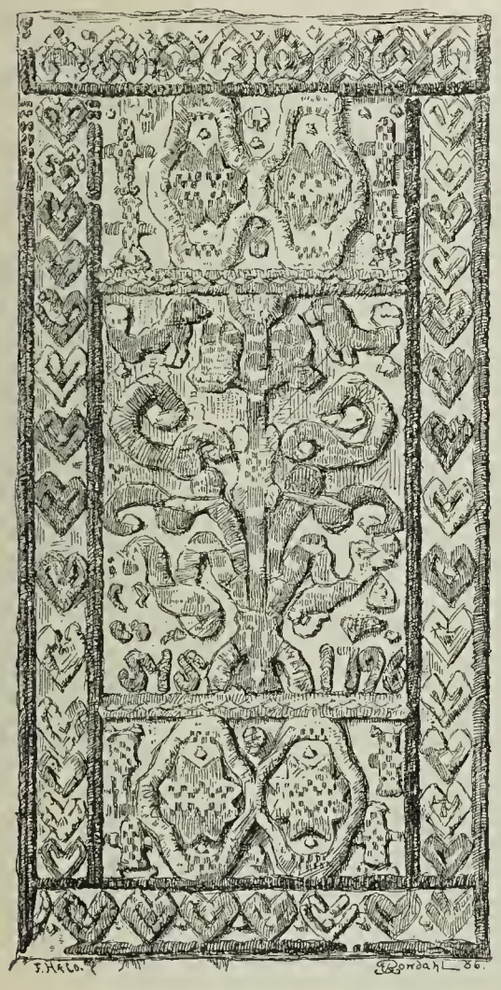


Fig. 153. Flossväfvad täcke (Dansk Folkemuseum).

Öfvergången från arbetena i väfstol till arbetet med nål bildar den *flamska väfnaden* (pl. fig. 2) med sitt tidsödande för haute-lisse väfnader i allmänhet utmärkande tillverkningssätt. Islaget var i regeln ylle; någon gång användes till mindre partier silke eller metalltråd. Haute-lisseväfnaden under denna form har, såsom förut framhållits, säkerligen ej några långa anor inom provinsen och har heller icke under den tid, den här odlats, erhållit någon vidsträcktare spridning. Det är endast i sydvestra Skåne med en gränslinie, som bildas af Lydde ström, Vomb sjön och Ystad, vi hafva att söka densamma; sin användning hade den till åkdynor och hyenden, någon gång till bänk- och sängtäcken.

Inom den andra textila hufvudafdelningen, arbeten med nål, möta först de i textilkonstens allmänna historia väl kända *tvist-* och *korsstyngsbroderierna*, hvilka, såväl till sin allmänna karakter som särskildt i ornering stå väfnader med liggande ränning närmast, i det de med en alltid jemn yta förete en mot den enfärgade bottenfyllningen starkt framträdande ren ornamentik.

Tvisten (s. fig. 177), som utmärker sig genom fortlöpande yllen flätsöm på gles linne stramalj, har säkerligen länge varit känd i Skåne oaktadt den haft en ganska begränsad utbredning i det närmaste sammanfallande med den flamska väfnadens. Det enklare korsstyngsarbetet

åter, hvilket först mot slutet af förra århundradet började blifva mera allmänt, har sedan dess erhållit en spridning, som öfvergått gränserna för tvistsömnaden, hvilken den för öfrigt till stor del utträngde. Båda arbetssätten funno sin användning vid tillverkning af åkdynor och hyenden, hvarvid det någon gång kunde hända att man på samma föremål tillgodogjorde sig båda slagen, i hvilket fall konturerna bildades med tvistsöm, fyllningarna med korsstyng.

Af ännu större betydelse vid hemmets prydande voro *plattsömsbroderierna*. I ingen del af de skånska provinserna hafva de saknats, om de också haft sin största sprid-

Fig. 154. Skånskt hvitsömsbroderi (hörn af en näsduk).
(Kulturhist. museum, Lund).

ning i mellersta och nordöstra Skåne. På vadmal schatterade täcken, åkdynor och hyenden spelade här en stor roll motsvarande den rika användning de på linne utsydda hängklädena fingo i Östra och mellersta Blekinge. Äfven vid drägtens ornering hade man särskildt i hela östra Skåne för detta arbetssätt ett vidsträkt bruk: handskar, vantar, brudlister och bröstdukar (s. fig. 103, 104), såväl som de större klädesplaggen från qvinnans högtidströja till mannens bockskinnsbyxor lyste med i de kraftigaste färger utsydda blommor och blad.

Af långt större värde var det öfver hela Skåne och Blekinge samt angränsande delar af Småland öfvade, om den danska »Hedebosynaden« starkt påminnande, *hvitsöms-*

broderiet. I Gärds, Villands, Ö. Göinge och Listers härad skall man finna de bästa arbeten af detta slag, genom hvilket öfvergången till spetstillverkningen bildas, utmärkta af en beundransvärd finhet i material och arbete, paradt med den största rikedom och stilfullhet i mönster.

Efter ett omnämnande i förbigående af det i sydöstra Skåne öfvade perlstickeriet, den särskildt i Blekinge mycket använda kedjesömnaden och den specielt för sydvestra Skåne utmärkande konststickningen, alla tre slagen företeende goda arbeten till drägtens prydande, återstår att kasta en blick på den sista hufvudafdelingen inom slöjden, *spetstillverkningen.*

Äfven på detta område har Skåne arbeten af verklig betydelse att framvisa; men fast man har tillverkat spetsar i hela provinsen så väl som i angränsande landskap och i flere fall åstadkommit et ganska aktningsvärdt resultat (s. fig. 156), är det dock egentligen den sydöstligaste delen, som härvid drager uppmärksamheten till sig.

Det är verklig stil i dessa knypplade Ingelstadsspetsar (s. fig. 155) med sin täta väfbotten, sitt fina material och sina klara, rediga mönster. Låt också vara att de för en vän af Alençon och Valenciennes skola förefalla bra kompakta och ej just lämpa sig för det haf af

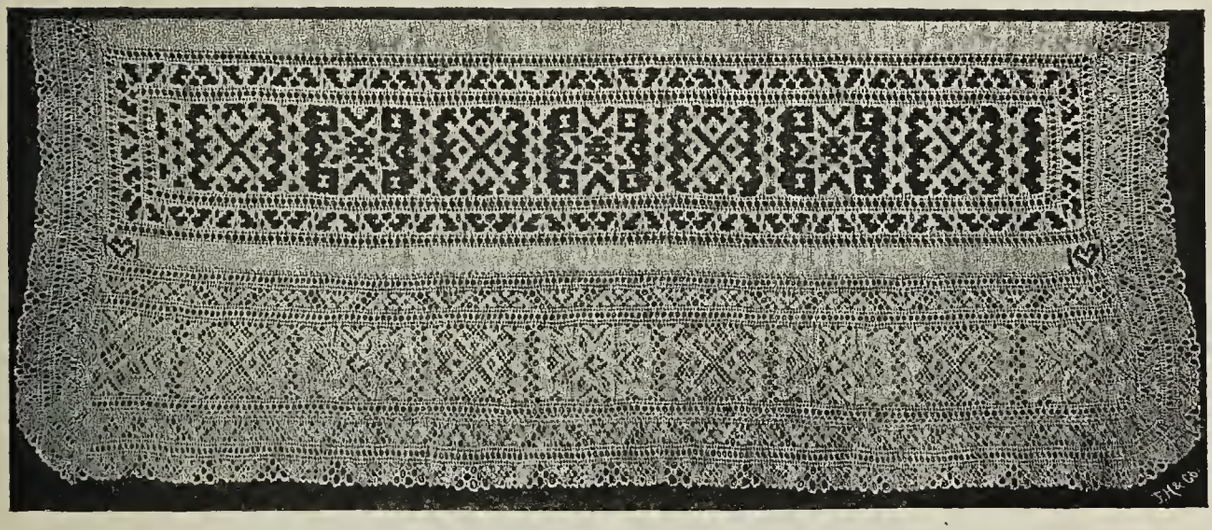


Fig. 155. Spets och mellanverk till klutband (Ingelstads härad) (Kulturhist. museum, Lund).

spetsar, i hvilket våra damer så gerna önska simma, men så hafva de ej heller varit afsedda för något sådant; kring bondqvinnans hals och armar, som bårder på hennes klut och förkläden, prydde de sin plats, ensamma eller i förening med ett annat slag, i svart och hvitt eller blått och hvitt sydda spetsar med samma mönster och äfven de af en särdeles god verkan. Dessa senare, ännu mer kompakta än de knypplade, bilda öfvergången till hvitsömsbroderiet, under det den andra motsatta sidan upptages af de lätta tyllspetsarne med iträdda mönstertrådar (s. fig. 150).

Det sista slaget utgöres af grofva knutna s. k. trä, hvilka, med betydligt skiftande mönster och arbetssätt, haft en stor spridning öfver hela landet som friser i stugan, som prydnad för hvarje i densamma utspringande kant, som »gaflar« på örngåtten o. s. v.

I samband med hvad som sålunda blifvit yttradt om de olika tillverkningssätten och deras speciela utbredning söker den allmänna frågan sitt besvarande: hvilken trakt af det gamla skånska landet har haft att förete den största blomstringen af den textila slöjden? Svaret härpå är i sjelfva verket ej så lätt att gifva och måste helt och hållet komma att bero på, hvad man sätter högst i slöjden. Ser man på rikedomen och omväxlingen i former,

måste man tillerkänna priset åt den sydvestra delen; det är ej mindre än fyra särskilda slag textila konstalster — munkabält, flamskt, floss och tvist — den eger mer än andra delar af Skåne. Men det finnes också andra synpunkter, från hvilka frågan kan betraktas, och de äro — skönhetens, ändamålsenlighetens, och den allmänna alsterrikedomens. Sedt från de båda senare synpunkterna ligger svaret redan i det föregående; det följande åter skall visa, hvar vi hafva at söka den bästa färgbehandlingen samt den rikaste och mest helgjutna ornamentiken.

III. Färg och ornering.

Den mängd former i arbetssättet, som af den skånska slöjden under dess långa utveckling upptagits och fortbildats, förete en motsvarande rik omvexling i valet af färger och vid sammansättningen af mönster, utan att därför den nödvändiga enheten och hänsynen till material och ändamål gått förlorade. Ett naturligt smaksinne har här visat vägen och ofta säkrare, än en med konstens alla medel uppammad reflektion vetat finna lagarne för all ornamentik, att skilja bisak från hufvudsak och låta det prydande intaga sitt rätta förhållande till det, som skall prydas. Då medeltiden. ur hvilken denna ornamentella konst väsentligen framgått, ej alltid var så nogräknad i detta afseende, blir förtjensten

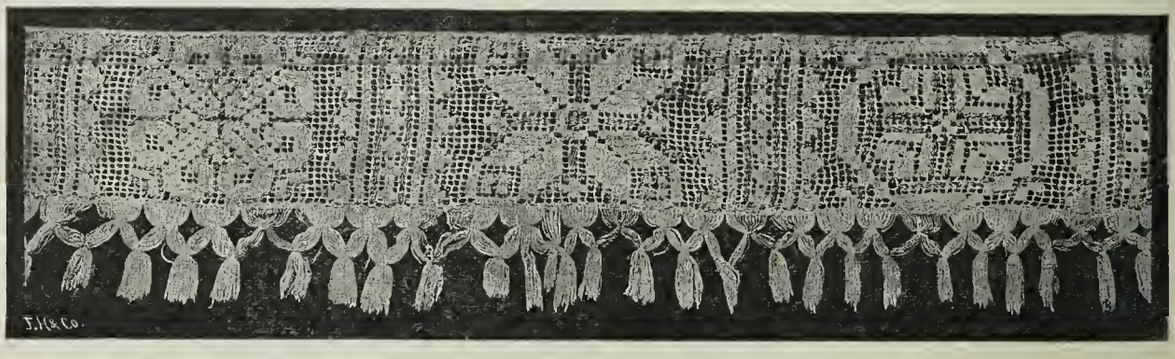


Fig. 156. Knuten och träddspets (Södra Småland). (Kulturhist. museum, Lund).

här så mycket större. Vi skola för öfrigt finna sanningen häraf genom ett besök i en gammal högtidsklädd allmogestuga i Östra Skåne, på samma gång som därigenom det nödvändiga underlaget för en närmare undersökning af ornamentik och färg i den skånska slöjden erhålles.

Det är en sparsam dager, som silar in genom de små blyinfattade, i grönt skiftande fönsterrutorna, tillräcklig dock att framkalla glansen hos det i sot bonade taket och låta färgen hos de målade husgeråden och de på väggarna upphängda, på bänkar och säng utbredda konstväfnaderna bryta sig mot lergolfvets hvita sand och gröna qvistar. Det är i en äkta medeltidsstuga, vi inträda, och granska vi så ornamentiken hos väfnaderna, formen på husgeråden, qvinnornas drägter, skola vi finna, att äfven detaljerna i väsentlig grad svara emot den allmänna karakteren.

Stugans fyra väggfasta bänkar äro prydda med tjocka, täta ylletäcken, under äldre tid som öfverdrag till långdynor (pös[1]); orneringen är här nästan uteslutande geometrisk, och färgerna särdeles kraftiga, sådana materialet kräfver dem. Liknande är förhållandet med stolens hyende; det var nämligen enligt medeltidsbruk sällan stugan inneslöt mer än

1. Bänkarna, i hvilka husets qvinliga ogifta medlemmar hade sin sofptas, voro med undantag af den korta högbänken fylda med halm samt utan lock.

en sådan, afsedd för hustrun, liksom ugnbänken för mannen. Man hade i allmänhet nog sinne för det passande att så mycket som möjligt undvika bildframställningar, äfven starkt stiliserade, vid orneringen af väfnader, ämnade att täcka sittplatser. Härifrån göra dock ej så sällan dynor för vagn och släde ett undantag; men så tillhör också åkdonets användande en jemförelsevis ny tid: vagn eller kärra voro före början af 1700 talet knappast kända af den skånska allmogen, och i skogstrakterna voro de föga brukliga ännu i början af detta århundrade. Man hade således härvidlag ingen tradition att hålla sig till, och då man dessutom vid de sällsynta tillfällen, då åkdonet kom till användning, såsom vid större bröllopsfärder o. d., ville för sin omgifning visa, hvad huset förmådde, fick man ej vara alltför nogräknad, så mycket mer som det ej var förenligt med anseende för rikedom att upprepade gånger komma med samma åkdyna eller ens med samma ornering. Hemmets hela mönsterskatt och alla väfnadsslag måste därför genomgås för at gifva omvexling åt det tjugo- eller trettital åkdynor, man i ett rikt hus kunde ega.

Men vi återgå till stugans dekorering och hafva då närmast sängens utstyrsel att fästa oss vid. De öfver sänghalmen bredda lärftslakanen voro stundom prydda med hål- och plattsömsbroderi samt knypplad spets; öfver dessa lågo sängdynan samt småputor med bredrandiga, mångfärgade ylleöfverdrag och däröfver täcket ofta hemmets dyrbaraste slöjdalster. Vid orneringen af de för sängen eller vagnen — ty äfven för denna fordrades dylika — afsedda täckena var man ej längre bunden vid de rent geometrisk mönsterna. Djur- och växtmotiv togos med, om de också, som i rödlakan och snårväfnaden med enbart ylleislag, endast fingo en mera sparsam användning vanligen som midtparti till en geometrisk omfattning. Linnebottenstäckena visa däremot alltid enbart stjernmönster på sin höjd med en ytterrand af upprepade stiliserade qvinnofigurer eller foglar. På sydda eller flamska täcken åter äro djur- och växtornament allherskande. Slutligen hade man stundom liggande öfver sängtäcket en eller annan mindre dyna, instucken i ett lärftsörngått med rikt utsydda, knutna eller knypplade s. k. pudestick i den utåtvända kanten.

Från dessa täckande föremål, som företedde ett mot ändamålet svarande, fast och stabelt material samt en värdig och lugn, i varma färger hållen ornering, vänder sig blicken mot väggarnes väfda tapeter.

Material och mönster hafva här en annan pregel. Den bländande, fortlöpande linneduken, hvars enformighet dock ständigt afbrytes af mönsterrika tvärbälten oftast i blått, men ej sällan äfven i rödt och grönt, gaf rummet ett gladt utseende; det är den ljusa ram, som fordras kring de i mörkt hållna taflor, hvilka bildes af det bonade taket och den djupa färgen i bänkarnes och sängens täckornering. Till denna bonad (s. pl. fig. 1), den s. k. drättaduken (drätt af fornordiska dragha, öfverdraga, kläda), använde man helst dukagångssnår, hvilket också förträffligt lämpar sig för ändamålet, genom att låta den af parallelt löpande linier bildade orneringen afteckna sig tillräckligt kraftigt mot den ljusa bottnen utan att samtidigt framkalla det intryck af tyngd, som en reliefartad i större fält framträdande ylleornering på linnenbotten eljest gerna vill gifva.

Det är, som förut påpekats, till dessa dukar, man i första rummet har att hålla sig för att finna förklaringen till den skånska slöjdföreteelsen; det är medeltidens väfda bonader, som i dem återtaga sig, i dem har också den medeltida ornamentiken bäst och renast bibehållit sig, och ur dem har säkerligen slöjden till stor del utvecklat den mångfald af former och mönsterkombinationer, som föreligga. Motiv ur djur- och växtriket äro här jemte bilder ur menniskans verld de förherskande, alltid framträdande i en starkt stiliserad form och aldrig med anspråk att vara en direkt efterbildning af naturen. Endast sällan har i dessa dukagångsväfnader den geometriska ornamentiken kommit till användning; arbetssättet är här också mindre lämpadt för de stjernkombinationer, som däremot herskade inom det andra slaget af linnebottensväfnader, hvilka i Blekinge och sydvestra

Skåne som hängkläden spelade en stor roll vid väggarnes prydande. Dessa äro också i allmänhet af yngre datum och mindre omfång, fast äfven de någongång i Östra Skåne, där de dock mera sällan användes, kunde antaga dimensioner (s. fig. 102), som täflade med den äldre dukagångsdrättens.

Till tronhimlen, hvilken vi också återfinna i den gamla skånska stugan, användes vanligen ett dyrbart rödlakanstäcke, som fästes vid takbjälkerna, öfver högbänken och öfre bordsänden.

En god och estetiskt riktig afslutning på stugans textila dekorering åstadkoms genom den fris af grofva, glest knutna eller knypplade spetsar, som klädde takhyllornas ntspringande kanter och hvilkas konturer starkt aftecknade sig mot det mörkbonade taket (s. fig. 156).

För att få bilden fullständig är det nödvändigt att till slut äfven kasta en blick på taflans rörliga staffage. Man är därvid redan a priori frestad att antaga, det de menniskor, som rörde sig i en så beskaffad omgifning, äfven skulle i sitt yttre visa någon motsvarighet, och så var också förhållandet. Det voro kanske till och med ej oberättigadt att här söka en förklaringsgrund till den nästan exempellösa rikedom af former, den skånska allmogedrägten haft att förete, utan att den dock förlorat det gemensamma draget, ett arf från medeltiden, karakteren i hufvudbonaden och smycket. De arter af konstväfnad, som särskildt kommo till användning i den färgrika qvinnodrägten, voro rosen-

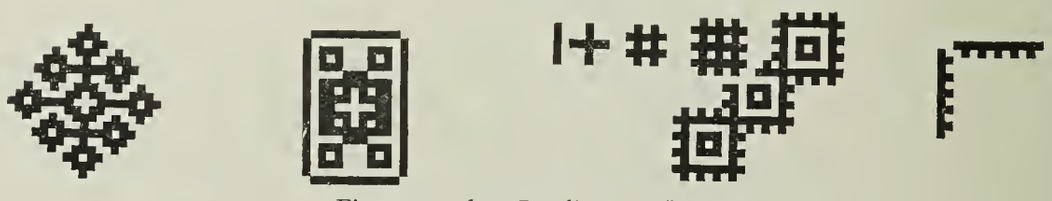


Fig. 157—160. Detaljer ur mönster.

gång vid tillverkning af förkläden, samt skälblad med fortlöpande stjernmönster under äldre tid vanligen i rödt på hvitt vid väfvandet af band och lister, hvilka här spelade en stor roll. För öfrigt var det, såsom redan framhållits, särskildt genom rikligt använda plattsömsbroderier och knyppling samt konststickning, som verkan af utstyrseln förhöjdes. Äfven för den manliga drägten voro de senare slagen af stor betydelse. Brudgumsskjortar från östra Skåne äro ofta verkliga konstarbeten i hål- och plattsöm samt knyppling, den senare som spets på de styfva, stundom mer än qvartershöga, utsydda lärftskragarne.

Grunddraget i den del af den skånska ornamentiken som uppvuxit på inhemsk grund är en sträng regelbundenhet med den räta linien och den genom dennas rätvinkliga brytande bildade qvadraten eller rutan som utgångspunkt; det är med andra ord det direkta och enkla förhållandet mellan islag och ränning, hvilket ligger till grund för hvarje textil ornering, som här nogrant fasthållits, fast man samtidigt vetat gifva det en all enformighet uteslutande på ständiga färgbrytningar och nya rutsammanställningar beroende omvexling i mönstret.

Den ursprungligaste från den räta linien afvikande formen i textil dekorering, sådan den påträffats i graffynden från Krim, är den mot zickzack linien i t. ex. lergodstillverkningen svarande enkla meandern, som uppkommer genom ett i annan färg regelbundet återkommande afbrott i ett ursprungligen enfärgadt tvärbälte och sammanställningen af tvenne dylika färgbälten af motsatt färgverkan. Vi återfinna denna form öfverallt i den äldre skånska slöjden och särskildt i de smala tvärränder i rödlakan, med hvilka man skilde

mönsterbältena i krabba- eller dukagångssnår. Ett annat äldre med detta sammanhängande ornamentelt motiv är den utbildade meandern, hvilken med afskärningar i S-form hade en rik användning, särskildt som bårdornering i äldre rödlakansväfnader från Östra Skåne, men sällan återfinnes efter detta århundrades ingång. För öfrigt är det öfverallt qvadraten och stjernan, som i otaliga kombinationer träder oss till mötes alltid med fyratalet som genomgående (s. fig. 157, 158).

Fig. 159, 160 visar huru ett s. k. persiskt mönster kan utbilda sig hvarsomhelst utan något samband med orienten. Mellan den första enkla korsformen till det särskildt för sydvestra Skånes krabbasnårsväfnader utmärkande fullt utbildade s. k. hjortataggsmönstret

Fig. 161. Meander.

löper en lång utvecklingskedja, innan man omkring århundradets början hade mönstret färdigt och därmed tog sig för att, bokstafligen taladt, vända ut och in på detsamma, plocka sönder det, för att skaffa ny användning åt detaljerna. Det har för öfrigt spelat en mycket ödesdiger rol i den nyare textila orneringen. Genom en allt tätare sammanställning af taggarna och dessas användande likt och olikt på hjertan och liljor, på stjernor och rutor har det sammangyttrade och oklara ornamentella kuggverk, som kantade de hopkrymta mönsterna på rödlakan och krabbasnår från 1840 och 50 talen uppkommit, hvilket i väsentlig mån bidragit till slöjdens förfall. Man hade förlorat sinnet för riktiga

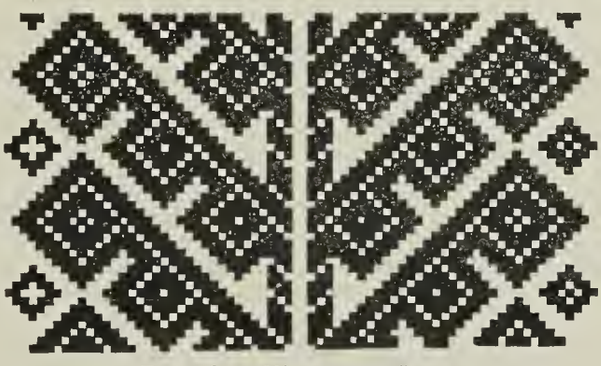


Fig. 162. Hjortataggsmönster.

måttförhållanden, att ett mönster, af lagom storlek och god verkan vid användning på en bandväfnad eller en spets, ej lämpar sig för ett täcke eller åkdyna.

De mönster, som stå de rent geometriska närmast och ständigt ingå i dessa antingen hvar för sig eller tillsamman, äro hjertat och liljan. Hvad det förra beträffar, har man ej någon anledning att förklara dess förekomst i den skånska slöjden ur något direkt yttre inflytande; den enkla formen och den af ålder symboliska betydelsen äro här tillräckliga förklaringsgrunder; det genomgår med samma alltid starkt stiliserade och regelbundna pregel landets alla konstväfnader med liggande ränning — den enkla rosengången

undantagen —, det af materialet bundna hvitsömsbroderiet samt spetsarbetena. Stundom ställdes det i rader, två och två med spetsarne mot hvarandra, såsom i rödlakansväfnader från Borrby i sydöstra Skåne, där man på detta sätt åtskilde bredare mönsterbälten; — häraf

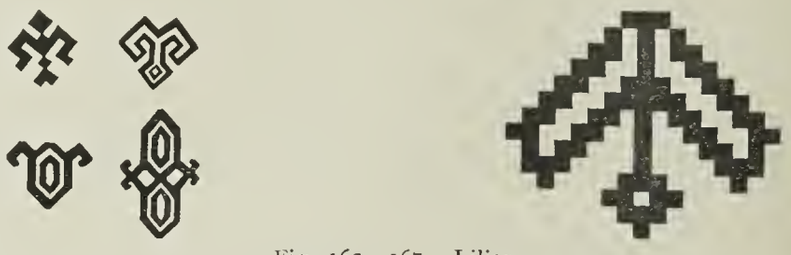


Fig. 163—167. Liljor.

den i traktan brukade benämningen Borrbyhjertan (s. fig. 107). En af de allmännast förekommande mönsterkombinationerna såväl i Skåne som Blekinge var stjernor, bildade af fyra med spetsarne hopställda hjertan med eller utan infattade liljor (s. fig. 156), samt det särskildt på drättadukar i dukagång vanliga romaniska upprepningsmönstret af i samma riktning löpande hjertan, i hvilka den inåtgående fliken utvecklar sig till ett det hela fyllande liljemönster.

Liljan åter visar sig genom sin ursprungligen rent heraldiska form vara ett utifrån hemtadt ornamentelt motiv, hvilket under tidernas lopp genomgått en hel utvecklingsserie, som gjort, att den sista på 1830 och 40 talet framträdande formen föga påminner om den första (s. fig. 163-167).

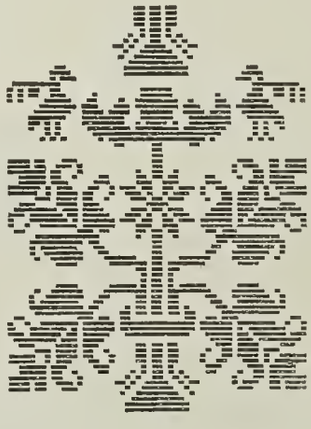


Fig. 168. Stiliserad trädornament.

De i väfnader med liggande ränning ingående ornementella växt- och djurmotiven låta med få undantag leda sig tillbaka till medetida former och säkerligen endast i den mån en förmedling genom dessa egt rum till äldre orientaliska. Det ofta förekommande stiliserade trädornamentet (fig. 168), med hvilket man utfylde större fält, påminner visserligen starkt om persisk textil ornering; men då äfven detta upptagits af den romaniska konsten, torde man vara berättigad att anse dess förekomst i Skåne förmedlad genom denna, och man kan för öfrigt därmed också lemna åt sitt värde påståendet om ett direkt genom folkvandringar, värägersfärder och korståg förmedladt orientalisk inflytande.

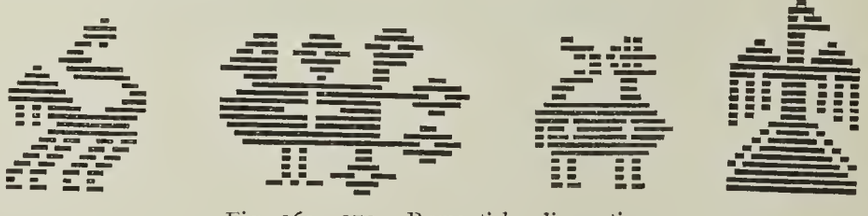


Fig. 169—172. Romantiska djurmotiv.

Den äldre skånska textilkonsten visar sig för öfrigt genom den ofta slående likheten i detaljer till hela sin allmänna karakter rent romanisk. Gotikens organiskt fortlöpande växtornering och bildframställningar, hvilka återfinnas i t. ex. de norska allmogeväfnaderna, skall man här förgäfves söka. Allt är i den skånska drättaduken

1.

2.

3.

Tryckt i Centraltryckeriet. Stockholm

ren ornamentik; växter, djur och menniskor, skepp och bygnader hafva i sin starkt stiliserade form ej längre någon betydelse i sig sjelfva, utan endast som ornamentella delar i en på romaniskt sätt genom upprepningsmönster och afskilda orneringsfält åstadkommen ytdekorering. Att man för öfrigt ursprungligen hemtade de ornamentella detaljerna ej blott ur samtidens praktväfnader, utan hvar man bäst fann dem, har redan förut blifvit framhållet. Relieforneringen på dopfuntar, vapenbilder på sköldar och grafstenar o. d. hafva säkerligen härvid spelat en ej ringa roll. Djurbilderna på t. ex. Falsterbo dopfunt

Fig. 173—174. Sköldformer.

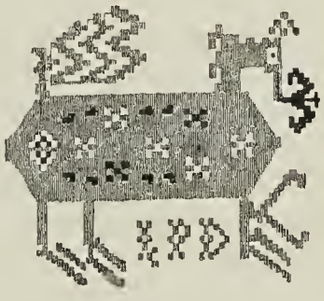


Fig. 175. Fantastisk djurbild med lilja.

återfinnas samtlige i den skånska ornamentiken. Basilisken och draken (s. fig. 171), den tvehöfdade hanen och örnen, hjorten med heraldisk lilja i munnen (s. fig. 175), kalfven under och rosen öfver sig [1], lejon med liljesvansar, gemensamt menniskohufvud och sköldar på bringan (s. pl. fig. 1) äro rent romaniska motiv, som här oförändradt återtagit sig under århundraden. Den sittande örnen är densamme år 1800 (s. fig. 172), som han mer än 800 år förut framträdde på en nu i oldnordisk museum i Köpenhamn befintlig väfnad.

I förhållande till träden jättestora foglar sitta stelt skådande mot hvarandra på grenarne, utan att dessa tyckas svigta under bördan, eller stå de två och två vända åt olika håll med ett ur en gemensam stjert uppskjutande träd eller lilja emellan sig, eller också ensamma i rader öfver hvarandra, äfven här med i trädform utvecklade stjertar det s. k. påfågelmönstret (fig. 176); detta senare motiv återfinnes för öfrigt äfven i det gamla danska linnebroderiet.

Fig. 176. Påfogelmönster.

Det är uteslutande på väfnader i dukagång, rödlakan och floss man har att söka denna älsta utifrån komna ornamentella insats i den skånska slöjden. Mer eller mindre allmänt förekommande öfver hela provinsen med undantag möjligen för dess nordvestra del har denna romaniska djurornamentik särskildt i Östra Skåne haft att förete en förvånansvärd rikedom och renhet. I Blekinge så väl som Halland tyckes den däremot åtminstone under de sista två hundra åren hafva i det närmaste saknats.

En mera om den yngre medeltiden påminnande ornamentell karakter visa de äldre flamska väfnaderna med sin, hela ytan täckande, djur- och växtornering och sina stundom på götiskt sätt anordnade bildframställningar; detaljerna visa däremot ofta tillbaka på den äldre nordiska renesansen. De nyare tillverkningarna utmärka sig däremot liksom i allmänhet alla större plattsömsarbeten för en rent naturalistisk behandling. Bland äldre, på *haute-lisse* väfnader förekommande bildframställningar äro Marie bebådelse och syndafallet de all-

1. En tysk stenkruka (Raeren) från 1500 talet i kulturhist. museum, Lund, visar fullständigt samma ornering, därmed lemnande ett nytt bevis på, huru ett gammalt ornamentelt motiv kan lefva qvar.

männaste. En åkdyna från 1797 på kulturhistoriskt museum i Lund visar en, snart sagdt till oigenkännlighet nedsjunken, framställning af Narchissos och Dafne myterna. En särskildt betydande roll vid orneringen af flamska väfnader spelade staden Lunds (eller Köpenhamns) vapen, tre torn, hvilket jemte rytande lejon, enhörningar, liggande hjorten, menniskor till häst och fots ofta i väldiga allongeperuker bildade infattningen till en ständigt återkommande ram af roser och tulpaner (s. pl. fig. 3).

Bland de få mera utpreglade götiska motiv, som upptagits af den skånska konstslöjden, spelar granatäplemönstret den största rollen. Det är särskildt under sin yngsta form med törnekrans och kronor, symboliserande kärlekens strid och seger, det här förekommer på äldre arbeten i tvist och korsstyng samt någon gång på rödlakansväfnader från sydvestra Skåne. Ett annat också allmänt på tvist- och korsstyngsarbeten förekommande medeltida mönster är det från gamla sicilianskt saraceniska väfnader bekanta och från Italien till Tyskland öfverförda arabeskornament, som bildas af tvenne till en åttahörnig stjerna i hvarandra inflätade bandslingor. Den rent orientaliska pregeln hos yngre på linnestramalj utförda allmogearbeten torde däremot ega sin förklaringsgrund i en jemförelsevis ny direkt efterbildning af persiska väfnader (s. fig. 177).

Andra särskildt på drättadukar ofta återkommande mera betydande ornamentella motiv äro den medeltida slottsbygnaden med torn och tinnar samt rundbågiga arkader och ofvanpå denna menniskor och foglar, det hela omgifvet af sköldbärande plymagerade ryttare (riddare), samt det bemannade skeppet under en ofta uråldrig form med en mast och mastkorg. De under äldre tid på väfnader med liggande ränning använde högst stereotypa menniskoframställningarna medgifva dock stundom genom en för olika trakter och tider något skiftande karakter en blick i kostymens historia: så ser man på en väfnad qinnorna i höghöftade styfkjolar och männen i pöskläder; på en annan åter män och qvinnor iförda tätt åsittande medeltidsdrägter, ofta hållande en lilja eller kandelaber i händerna, hvilka för resten sällan lemnades tomma.

Bland öfriga inom den skånska ornamentiken förekommande former, med mera lokal begränsning i utbredningen, är särskildt at märka det i nordöstra och sydvestrå Skåne på rödlakansväfnader allmänna s. k. kammönstret, jemlöpande, olika färgade zickzack ränder, med hviket man vanligen bildade bårder på täcken och åkdynor, men äfven stundom utförde hela väfnader. Flätmönstret och det dubbla bysantinska korset från Ingelstads härad, vapenskölden i en utpreglad renesansform (s. fig. 173, 174) som midtparti i ett upprepningsmönster af större med stjernor sammanbundna hörnställda qvadrater (s. fig. 177) i Ingelstads, Färs och Albo härad, tvärbälten af omväxlande liljor og tulpaner i rödlakansväfnader från nordöstra Skåne höra också till dessa ornamentella egendomligheter, på hvilka man med ganska stor säkerhet kan skilja den ena traktens slöjdalster af samma slag från den andras. Det är särskildt vid sammansättningar af stjernor och upprepningsmönster i bård eller infattning samt vid behandlingen af för öfrigt gemensamma motiv ur menniskans verld, som dessa lokala former under tidernas lopp utbildat sig och sedan på grund af den ringa samfärdseln hållit sig qvar inom en bestämd by, socken eller härad.

Men å andra sidan kan man också följa vissa mönsters vandringar och utbredning från en trakt till en annan, så t. ex. de af hjertan kombinerade stjernornas till Småland och Blekinge (s. fig. 156), det för Kristianstadstrakten utmärkande åttakantiga i väfnadens riktning gående upprepningsmönstret med små insatta stjernor, mennisko- eller djurfigurer (se pl. fig. 2) till södra Gärds, Albo och Färs härad, där det efter hand blef nästan allherskande i större rödlakansväfnader.

De i ornamentiken förekommande och redan som färdiga utifrån upptagna djur- ock växtmotiven hafva däremot, i allmänhet bibehållit sig ganska lika ock oförändrade äfven på vidt skilda håll.

Samma ock ännu mer utpreglade lokala egendomligheter skola vi finna vid frågan om färgbehandlingen, till en del beroende af den större eller mindre tillgången på ett färgämne i en viss trakt och en sedermera så småningom genom vana utbildad förkärlek för vissa färgsammansättningar. Så utmärka sig rödlakansväfnader från sydöstra Skåne för en tung, mörk grundton, beroende på den äfvervägande användningen af grönt och mörkbrunt, hvilken senare färg i Jerrestads, Ingelstads och Herrestads härad var fullkomligt lokal, liksom den grå i Färs härad, under det att däremot i Kristianstadstrakten skarlakansrödt, gult och hvitt spelade hufvudrollen (s. pl. fig. 2) och efter hand spredo sig allt längre mot söder, så att slutligen nästan hela Färs och Albo härad för sina rödlakansväfnader tillegnade sig samma grundfärger. Alldeles motsatt var däremot förhållandet med väfnader i rent krabbasnår, hvilka i sydöstra Skåne visade en hög och kraftig färgskala, under det att tillverkningarna från Kristianstadstrakten företedde en mera enformig brungul grundton. I alla andra väfnader var i östra Skåne den högröda färgen förherskande och till och med i den qvinliga drägten spelade den en mycket betydande roll. Drättadukarne, hvilka eljest alltid väfdes i blått och hvitt, erhöllo i Färs och angränsande

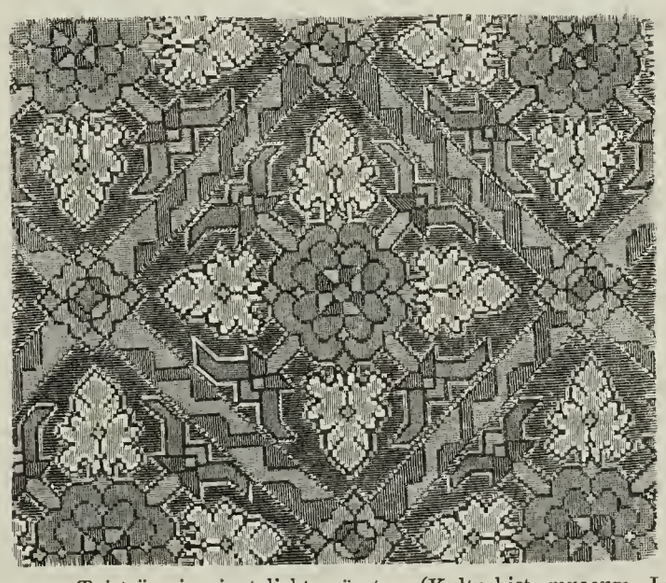


Fig. 177. Tvistsöm i orientaliskt mönster. (Kulturhist. museum. Lund).

delar af Gärds och Frosta härader genom den rika tillsatsen af rödt, grönt och brunt en färgprakt, som i hög grad förhöjde verkan af deras stilfulla romaniska ornamentik och komma dem att jemte traktens väfnader i rödlakan intaga första rangplatsen i den skånska slöjden (s. pl. fig. 1.).

De färger, som inom sydvestra Skåne spelade den största rollen, jemte den öfver hela provinsen, särskildt under äldre tid, på rödlakan, krabbasnår med yllen rånning, floss, flamskt och plattsöm vanliga svarta bottenfärgen, är den krappröda och gröna i rödlakan, den blå och röda i munkabält, skälblad och floss, hvilket senare slag ofta visade en i svart hållen ornering på röd botten. Den goda verkan af sammanställningen rödt och svart störes emellertid ej sällan af den omöjliga förbindelsen grönt i rödt med samma färgstyrka.

Hvad beträffar den flamska väfnaden samt de större arbetena med nål, var ej någan bestämd färgkombinering rådande, dock föredrog man äfven för det senare slaget i nordöstra Skåne högröd bottenfärg, liksom man för tvist- och korsstyngsarbeten i provinsens sydvestra del öfvervägande använde ljusblått eller grönt. I östra Göinge samt

Listers härad voro grönt, krapprödt och gulbrunt i rödlakansväfnader de vanligast förekommande färgerna. I allmänhet åstadkomma de blekingska utsydda och väfda slöjdalsterna en ljusare något utblekt och kall färgverkan, beroende delvis därpå att man med förkärlek använde färgadt linnegarn till den utsydda eller väfda orneringen, som för öfrigt endast upptog den minsta delen af dukens hvita yta; liknande var förhållandet i Halland och södra Småland.

Hvad som mer än dess ornamentik utgör den gamla skånska slöjdens stora förtjenst är den riktiga färgbehandling, den lagt i dagen och som gör, att äfven i väfnader, där man genom användande af hela färgskalan åstadkommit den mest skiftande mosaik, harmonien sällan störes. Om skönheten i et mönster kan man tvista, men ej om den färgverkan, som ett föremål med fysisk nödvändighet gör på hvarje normalt öga. Det var också uteslutande ur den organiska verlden hemtade färgstoff, som användes, och med undantag för rödt och blått tillgodogjorde man sig den inhemska tillgången på färgörter.

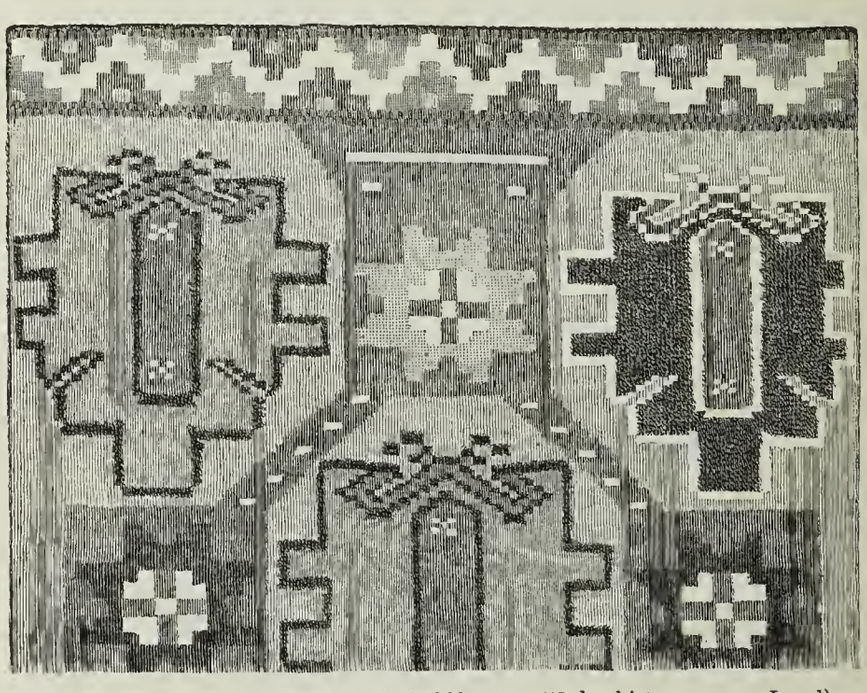


Fig. 178. Rödlakansväfnad med sköldformer. (Kulturhist. museum. Lund).

Särskildt för gult hade man i ängskäran (Serratula) ett utmärkt färgämne, som till och med var föremål för en export, om hvilken Linné 1749 i sin »*skånska resa*« säger, att »färgaren klagade, att borgaren upphandlade af bönderna denna färgeärt och utskeppade den till Dannemark och andra utländske orter, förr än andre inländske färgare fått nog, hvarigenom priset stiger på örten«. Grönt färgade man med gasse, hundkex och ängsvådd (Scabiosa), olika slags brunt med granbarr, al- och björkbark, stenmossa o. s. v., den mättade mörkröda färger erhöll man af värentornsbären (Rhamnus) samt krapp, däraf benämningen krapprödt. Jemte den under äldre tid ensamt använda ofärgade svarta ullen brukade man längre fram till grått och svart albark tillsammans med dyjord och något vitriol. De anförda slagen må vara tillräckliga att visa, huru äfven på detta område det förevarande behofvet vetat att sjelft finna sina hjelpkällor; och dessa färger voro i allmänhet i motsats till vår tids så äkta, att mången försliten hundraårig trasa ännu i dag visar en förundransvärdt frisk färgverkan.

Äfven i detta fall, liksom förut vid frågan om färgernas omvexling och öfverens-

stämmelse, ornamentikens rikedom, materialets godhet, samt arbetenas allmänna förekomst måste man åt östra Skåne tillerkänna priset; och just det förhållandet, att antalet former, på hvilka man fördelade arbetet, här ej var så stort, torde i ganska väsentlig mån hafva bidragit till detta resultat genom den starkare koncentrering, slöjdskickligheten därigenom erhöll.

Den fråga, som här till slut söker sitt besvarande är: *Har den skånska textilslöjden någon framtid för sig?*

Då det slutligen alltid blir afsättningen, som gör tillverkningen, kommer svaret att till stor del bero på, om den för närvarande rådande efterfrågan kan anses ha några djupare rötter än i det tillfälliga modet. De egenskaper hos den skånska slöjden, som böra betinga den en framtid och en marknad, som den hittills väsentligen saknat, hafva redan i det föregående tillräckligt framhållits, och hvar och en torde erkänna att. hvad materialets godhet, mönsternas renhet och färgernas öfverensstämmelse beträffar, densamma verkligen motsvarar tidens anspråk, och just en tid, som sätter heder i att åt hemmets prydande gifva en verkligt gedigen af vexlande mod oberoende karakter. Det ligger för öfrigt i sakans natur, att man ej på hvarje ny vink af modet flyttar i skräpvrån ett dyrbart skulpteradt möblemang, och det är just till ett sådant till ekens kraftiga, lugna färg som de skånska väfnaderna, bättre än de moderna orientaliska eller rättare europeiskt-orientaliska arbetena passa samman.

Men kan då också priset på nya skånska slöjdalster komma att ställa sig så att de kunna uthärda konkurensen, ty de gamla lagren, huru rika de än må vara, måste dock förr eller senare taga slut? — Kan öfver hufvud taget hemslöjden någonsin mer upptaga täflan med fabrikernas tillverkningar, för hvilka de en gång måst rymma fältet? — ty det är just som hemslöjd, som ett hemmets arbete för hemmets prydande den skånska textilkonsten måste lefva, om den ej skall sjunka ned till nivå med det vanliga dussinsarbetet, om den i likhet med de äkta orientaliska arbetena skall kunna trotsa tid och mod.

Ännu är i ingen trakt af Skåne slöjden glömd, om den också redan allt för länge legat i dvala; ännu finnas öfver allt tillräckliga förebilder, och en under generationer nedärfd konstskicklighet skall snart veta att ur dessa utveckla en renesans, som, genom det allt mer växande sinnet för den gamla slöjdens värde, skall först åt denna återförvärfva det egna hemmet och sedan, under användande af ett arbete och material, som genom att frambringas på hemmets grund måste ställa sig relativt billigt, öppna vägar, som leda utöfver dettas råmärken.

Hvad »*Handarbetets vänner*« i Stockholm och fru *Thora Kulle* i Lund redan uträttat för att nå det senare målet är värdt allt erkännande; men en ännu större förtjenst om slöjdens återväckande till lif vilja vi inrymma åt de qvinliga slöjd- och folkhögskolorna. De hundratals unga qvinnor, som under de sista åren utgått från skolorna på *Hvilan* och *Tråne* och från dessa till hemmet medfört en med kärleken till den gamla slöjden förbunden skicklighet i dess utöfvande gifva goda löften om en ny framtid för skånsk textil konstslöjd.

Anm. Den åtföljande planschen framställer: Fig. 1. Drättaduk, väfd i dukagång 1802 i Långaröd, Färs härad, Skåne. — Fig. 2. Täcke i rödlakan, väfd omkring 1800 i Huaröd, Gärds härad, Skåne. — Fig. 3. Hyende i flamsk väfnad från Dalby Torna härad, Skåne, omkring 1800. — Föremålen egas af Kulturhistoriska museet i Lund.

Et Lerfad med Kalenderoptegnelser.

Det under Fig. 179 afbildede Lerfad er et paa sin Vis ganske almindeligt, gult glaseret Lerfad (45½ cm. i Tværmaal) med brune Ornamenter, men nærmere beset er det et vistnok aldeles enestaaende Stykke. Ornamenterne bestaa nemlig i en Gjengivelse af en Række Optegnelser, som formentlig ere hentede fra en Familiesalmebog eller Familiebibel, og som spænde over Tiden fra 1627 til 1676. Paa Fadets Rand findes 14 Medaljoner cirkelstillede, af hvilke de 3 første med Aarstallene 1627, 1644 og 1657 indeholde Meddelelser om, at de Kejserlige eller Svenske indfaldt i Holsten og Jylland. Den fjerdes Indskrift lyder saaledes: »1646 den 18 Octob. Stod mit oc min Koenis Brøllup paa Meilgaar«, og nu følge fra 1647 til 1666 Fødselsdagene for ni Børn (7 Sønner og 2 Døtre), som bleve fødte i dette Ægteskab, de 4 første i Skjærbæk, de 5 sidste i Løvenholms lille Dyrehave, og da de kaldes henholdsvis Mogenssøn eller Mogensdatter, maa Faderen have baaret Navnet Mogens. Den sidste af disse 14 Medaljoner beretter endelig om det førstefødte Barns Bryllup: »1676 den 7 Maij Stod Peder Mogenszens oc Margrete Jensz Daters Brøllup I Jerszin«, og denne Peder Mogensen maa siges at være Fadets Hovedperson, ti i Centrumsmedaljonen nævnes han igjen. Der staar i den: »Anno 1675 den 23 September døde Salig Kirsten Mogensdaatr i Kiøbenhaffn oc hindis Broder Peder Mogensen Lod hinder hederlig begraffve.«

Til Fadets Beskrivelse skal endnu hensættes, at der i dets midterste Cirkelbaand findes 12 Medaljoner med Maanedernes Navne og Dageantal, at der mellem de ydre Medaljoner 1646 og 1647 findes boret to Huller, der vise, at Fadet har været hængt op, og at der lige modsat disse Huller findes nogle ikke helt tydelige Tal og Bogstaver, der formentlig give 1677 som Fadets Tilblivelsesaar. Men forøvrigt kan der Intet oplyses om dets Historie. Dets nuværende Ejer Hr. Overretssagfører, Konsul *G. Lund* i Aarhus, der velvillig har henledt min Opmærksomhed paa dette sjældne Stykke, har ikke fundet det paa Landet, men kjøbt det af en Antikvitetshandler i Aarhus. Forøvrigt peger Alt hen paa Østkysten af Jylland. Mejlgaard og Løvenholm ligge begge i Randers Amt mellem Randers og Grenaa og et Skjærbæk — der er rigtignok flere, men alle i Jylland — ligger ved Kolding Fjord overfor Hindsgavl. Det gjælder nu blot at faa oplyst, hvem Fadets Hr. Mogens og hans Søn Peder Mogensen ere?

C. N.

Fig. 179. Et jysk Lerfad fra 1677. 1/5.

Mindre Meddelelser.

I Begyndelsen af Avgust Maaned udgik Indbydelsen til en *nordisk Industri-, Landbrugs- og Kunstudstilling i Kjøbenhavn 1888*. Initiativet til denne Udstilling er taget af Industriforeningen i Kjøbenhavn, der i 1888 fejrer sit 50-Aars Jubilæum, samtidig med at det er 100-Aars Jubilæet for Stavnsbaandets Løsning. Komiteen, der alt traadte sammen den 13. Juni 1885, lægger i sin Indbydelse beregtiget Vægt paa den kunstindustrielle Udvikling og vil søge at skaffe de store Kulturlandes Kunstindustri repræsenteret paa Udstillingen. Komiteens Præsident er Hs. Exc. Lensgreve *Frijs-Frijsenborg*.

Ved den endelige Konkurrence over en Kunstmuseumsbygning i Qvitzows Bastion blev første Pris (5000 Kr.) ikke uddelt. Af de til Raadighed staaende 9000 Kr. er der tildelt Arkitekterne *L. Clausen*, *V. Dahlerup* (i Forening med *Georg Møller*), *Albert Jensen* og *Ove Petersen* hver 2000 Kr. og *M. Borch* 1000 Kr. Der var i Alt indleveret 7 Planer (til de ovfr. S. 126 nævnte 6 Planer maa nemlig føjes ovennævnte Arkitekt L. Clausens Plan). En nærmere Omtale af dem findes i *Tilskueren* (1886, Avgust, S. 602—607) af Arkitekt *Erik Schiødte*. Sagen er indtraadt i en muligvis endelig Fase derved, at Kirkeministeriet efter Konkurrencen har henvendt sig til Dhrr. Professor *V. Dahlerup* og Arkitekt *Georg Møller* om at udarbejde en ny Plan; og Ministeriet har af Kjøbenhavns Magistrat erhvervet Grunden, hvorpaa Museet skal opføres, 92,000 □ Al. til en Værdi af 243,200 Kr.

Efter det tekniske Selskabs Skoles Aarsberetning for $18^{85}/_{86}$ har Skolens Kunstindustriskole i det nævnte Aar været besøgt af 13 Elever (1 Gravør, 7 Malere, 1 Murer, 2 Snedkere, 1 Stenhugger og 1 Tømrer). Af de indkomne Løsninger af de i 1885 udsatte kunstindustrielle Prisopgaver (s. forr. Aargang S. 160) bleve tre Fyldinger med Efterligning af indlagte Ornamenter af Marmormosaik fra Malersvendene *Peter Brømer*, *Frederik R. Hasselgren* og *Anton Pedersen Høy* præmierede med Sølvmedalje. Formandsposten i det kunstindustrielle Udvalg er efter Kammerherre Worsaaes Død overtagen af Etatsraad *J. D. Herholdt*.

De af det tekniske Selskabs Skole for Aaret $18^{86}/_{87}$ udsatte Prisopgaver ere: For *Guldsmede*, Bordkniv og Gaffel eller Spiseske og Theske med ornerede Skafter; — for *Bogbindere*, Bind til Tidsskriftet »Historisk Arkiv« eller et andet fremtrædende Værk i den danske Litteratur; denne Opgave bør helst søges løst af en Bogbinder og Gravør i Fællesskab; — for *Gravører*, Udsmykning af en Metalgjenstand til Brug ved festlige Lejligheder (Opsats, Skaal, Kande, Bakke eller lign.); — for *Gørtlere*, et Skrivetøj eller en almindelig Lysestage i simpel, ædel Form; ikke under 8 Tommer høj; — for *Snedkere*, et Hængeskab eller et let flytteligt Stativ til Anbringelse af Noder ved et Fortepiano; — for *Billedskærere*, Detalje til et udskaaret Møbel eller til et rigt panelet Værelse; — for *Malere*, Parti af et Loft malet som forskjellige Træsorter med Aftrækning og indlagte Ornamenter, mindst 3 Kvadratalen, samtidig ønskes Inddelingen af hele Loftet i mindre Maalestok; — for *Stenhuggere*, en orneret arkitektonisk Detalje til en monumental Bygning; — for *Klejnsmede*, Parti af et Altergelænder eller en Portfylding, mindst 12 Tommer i Kvadrat, eller endelig en Fod til et lille Bord; — for *Porcellænsmalere*, Udsmykning af en Vase, Urtepotte, Bordopsats eller anden dekorativ Gjenstand ikke under 12 Tommers Højde. — Besvarelserne skulle indsendes inden 1. April 1887; til Prisbelønningerne vil der kunne føjes et Pengebeløb som Bidrag til de med Arbejdets Udførelse hafte Udgifter.

I *J. C. Tuxens* »Søfarten og Skibsbygningskunsten« (Kbhvn. 1879, S. 20) er *Jacob Jensens* ovfr. S. 135 omtalte i Elfenben udskaarne Orlogsskib *Norske Løve* afbildet. I Dr. phil. *P. Brocks* Rosenborg Slot (1884, S. 158 og 179) er der afbildet en Elfenbensvase af *Magnus Berg* og den ovfr. S. 139 nævnte Jubilæums-Opsats fra 1760 af *Lorentz Spengler*. Endelig har *R. Mejborg* i sine »Billeder af Livet ved Christian den Femtes Hof« (Kbhvn., 1882) meddelt en Tegning af Magnus Berg: Christian den Femtes Apotheose.

Mellem de Brandsikrings-Arbejder, der ere foretagne paa Rosenborg Slot efter Kristiansborg Slots Brand, hører ogsaa Indsættelsen af en Række Jernrammer og Jerndøre. Disse Arbejder, der ogsaa ere naaede til det venetianske Glaskammer, have medført, at hele Glassamlingen om kort Tid vil fremtræde i en ny og straalende Skikkelse, efterset og afpudset af Hof-Glashandler *Fritzsche*. Da man havde Formodning om, at der bag det 1714 i Værelset opsatte Loftsmaleri skjultes et ældre Loft, er Lejligheden benyttet til at konstatere dette, og det ældre, originale Bjælkeloft med Stukaturornamenter, istandsat af Stukatør *H. Chr. Berg*, er nu kommen til Ære igjen.

Af *Meddelanden från Nationalmuseum* er udkommet Nr. 6 og Nr. 7. Nr. 6 indeholder Intendant *G. Upmarks* Beretning om Museet for 1885 samt en Afhandling af *L. Looström* »Konstväfvarne på Stockholms Slot under 1700-talet«, og Nr. 7 en Række Aktstykker, der omhandle Spørgsmaalet om

at forsyne Museets Trappeparti med Væggemalerier. Under 5. Februar 1886 er der herom gjort Indstilling til Kong Oscar. Den ovenfor anførte Aarsberetning nævner som den betydningsfuldeste Begivenhed, at Museets særlige Kunstindustri-Afdeling den 16. Februar 1885 blev aabnet i de svenske Majestæters Nærværelse. »Härigenom har den sedan omkring 15 år tillbaka sväfvande frågan om upprättande af ett konstslöjdmuseum tills vidare erhållit en lösning.«

I »Permanent Kunstudstilling« havde Billedhugger *Stephan Sinding* i Juli Maaned udstillet to polykrome Skulpturer (Allegro vivace, Vaarluftning). De findes afbildede i Illustr. Tid. for 18. Juli d. A. (XXVII, S. 510).

Søndag den 22. Avgust afsløredes paa Østbirk Kirkegaard ved Horsens et Mindesmærke for Søhelten *Peder Skram* († 1581) efter Tegning af Billedhugger *Evens*. Mindesmærket bestaar af en over 4 Alen høj gullig Sandsten, buet og bred for oven og noget smallere nedenfor med et indhugget Linieskib, Vaabner og Indskrift, og vækker navnlig Interesse ved at være polykromt. Linieskibet staar saaledes brunt paa en Baggrund af blaa Sø og blaa Himmel (s. Illustr. Tid. for 29. Avgust; XXVII, S. 581, 587). Arbejdet er udført af Arkitekt *Thonning*, Billedhugger *Chr. Petersen* og Maler *C. N. Overgaard*.

I Anledning af, at det den 10. Juli i Aar var 800-Aarsdagen for Knud den Helliges Drab, har Ministeriet for Kirke- og Undervisningsvæsenet ved Fuldmægtig *G. Burman Becker* udgivet Pragtværket »Helgenskrinene i St. Knuds Kirke i Odense undersøgte 1833 og 1874« med bl. A. 8 af *Magnus Petersen* tegnede Tavler. Aktstykkerne vedrørende de nævnte Aars Undersøgelser give fortræffelige Oplysninger om de i kun tarvelig Stand bevarede Skrin og disses interessante Indhold. Udgiveren har tilføjet en omfattende Indledning, hvori han bl. A. gjør opmærksom paa det i det ene Skrin bevarede, efter sit Mønster saa kaldede Ørnetæppes Sjældenhed og Skjønhed. Han meddeler, at en af de første Kjendere af gamle vævede Stoffer Tyskeren *Frantz Bock* allerede for 25 Aar siden har udtalt Ønsket om, at dette pragtfulde Tøj, der er knyttet til et sikkert historisk Datum, med arkæologisk Nøjagtighed maatte blive afbildet i Farvetryk og beskrevet. Dette er nu sket.

I Kunstgewerbeblatt (II, Nr. 10, S. 203—5) anmelder den i Guldsmedekunstens Udvikling særlig kyndige *Marc Rosenberg* anerkjendende og rosende C. Nyrops ifjor udkomne »Meddelelser om dansk Guldsmedekunst«. Han supplerer de i denne Bog meddelte Mærker med et kjøbenhavnsk Solvmærke fra 1639, der saaledes er det hidtil tidligst kjendte, og udtaler Ønsket om, at den S. 40 afbildede Pokal maatte kunne blive sammenlignet med en Tegning til en lignende Pokal af *Bernhard Zan* (Hirth: Formenschatz 1879 Nr. 116) og med Pokalen Nr. 6581, 1859 i South Kensington (Examples II, 67). Yderligere oplyser han, at det som en Ørn formede Drikkekar, som Kristian IV 1643 forærede den russiske Czar, og som bærer en Indskrift, der viser, at det 1595 var sendt Kristian IV fra Øen Øsel (s. forr. Aarg. S. 63), er et Arbejde af *Wenzel Jamnitzer*.

I Paris paatænkes Oprettelsen af et *Musée de la Révolution*. Det var oprindelig foreslaaet at give det Plads paa Tuileriernes Tomt, men det er nu blevet bestemt, at det skal ligge i Esplanaden ved Invalidehotellet og være færdigt til Verdensudstillingen i 1889.

Mittheil. d. Bayr. Gewerbemus. zu Nürnberg bringer i sit Numer for 15. Juli Meddelelse om, at Museets Undervisning i fin Metalstøbning begyndte et nyt Kursus den 16. Avgust. 3—4 Elever antages, Læretiden skal mindst vare i 3 Maaneder, og Betalingen, der skal erlægges, er 200 Rmk.

I et lille Skrift *Die Bildwerke an der Erzthüre des Augsburger Domes* (Stuttgart, 1885) har Dr. *Johannes Merz* udtømmende behandlet de nævnte Broncedore, det tidligste monumentale Bronceværk i Tyskland. Forfatteren sætter deres Fremkomst til omtr. 1060, tror at kunne udtale, at de ere støbte i Augsburg, og viser, at Ideen om Kirkens Forherligelse her for første Gang er Grundtanken i et større middelalderligt Kunstværk.

Af *Les musées d'Athènes en reproduction phototypique de Rhomaïdes frères* (Athen, 4°) er første Hefte udkommet. Det bringer fire af de bedste kvindelige Drapperistatuer fra de sidste Udgravninger paa Akropolis. De bære talrige Spor af at have været malede.

Dr. *W. Brehmer*, Senator i Lübeck, giver i »Mitt. d. Vereins f. lübeck. Gesch. u. Altertumsk.« (1885, sidste Hefte) gode Oplysninger om den hidtil ubekjendte Frembringer af de udskaarne Arbejder i Lübecks »Kriegsstube« og over Indgangen til Byens Raadhussal. Han tror at have fundet ham i Snedkeren *Tönnies Evers*, der virker i Tiden 1589—1619. Han var en Søn af Tönnies Evers den Ældre, der ligesom han var Snedker og i Tiden fra 1556—1580 ogsaa fremstillede udskaarne Træarbejder. Den yngre Evers paadrog sig sine Lavsbrødres Vrede, fordi han, som de sagde, ikke forfærdigede sine Arbejder helt af godt Træ, men »von Pap und Cleisterwerk baket und mit Goldt, Silber und andern Farben überschmieret.«

Fig. 180. Dørstykke af François Boucher.

Fransk Møbelkunst i forrige Aarhundred.

Af **Emil Hannover.**

Det attende Aarhundred er et indiskret Aarhundred.

Hver lille Gjenstand, hvert Kunstværk, hver Bog og hvert Skuespil, det har efterladt os, er et Dokument til Belysning af Aarhundredets Kultur og Sæder. Malerier af *Watteau* og *Fragonard*, Skulpturer af *Coustou* og *Bouchardon*, Illustrationer af *Gravelot* og *Eisen*, Tapeter af *Gillot* og *Boucher*, Romaner af *Prévost* og *Crébillon*, Komedier af *Gresset* og *Marivaux*, — det er altsammen lige kraftige Vidnesbyrd om Tidens Ejendommeligheder.

Men fuldt saa oplysende som Kunsten er Kunstindustrien, — de Gjenstande, hvormed det attende Aarhundredes Samfund omgav sig, og deriblandt først og fremmest Møblerne. — I vore Dage, da det praktiske har mere Betydning end det kunstneriske, og da der maa oprettes Opklækningsanstalter for at bringe det kunstneriske til at holde

Balancen mod det praktiske, har Møblerne tabt en Del af den Betydning, de i forrige Aarhundrede havde. Der krævedes dengang kun en vis magelig Bekvemmelighed af Stole og Sofaer. De øvrige Møbler, Kommoden, Bordet, Skabet etc. i alle de Variationer, det attende Aarhundred har opfundet, var kun til som Dekorationer. Det var som Følge deraf, at Møbelkunstnere som *Boulle*, *Cressent*, *Robert Martin*, *Caffieri* og *Meissonier* kunde erhverve sig et Navn som virkelige Kunstnere, idet de med skabende Talent og habil Haand har ævnet at nedlægge i deres Arbejder noget ganske tilsvarende til det, de

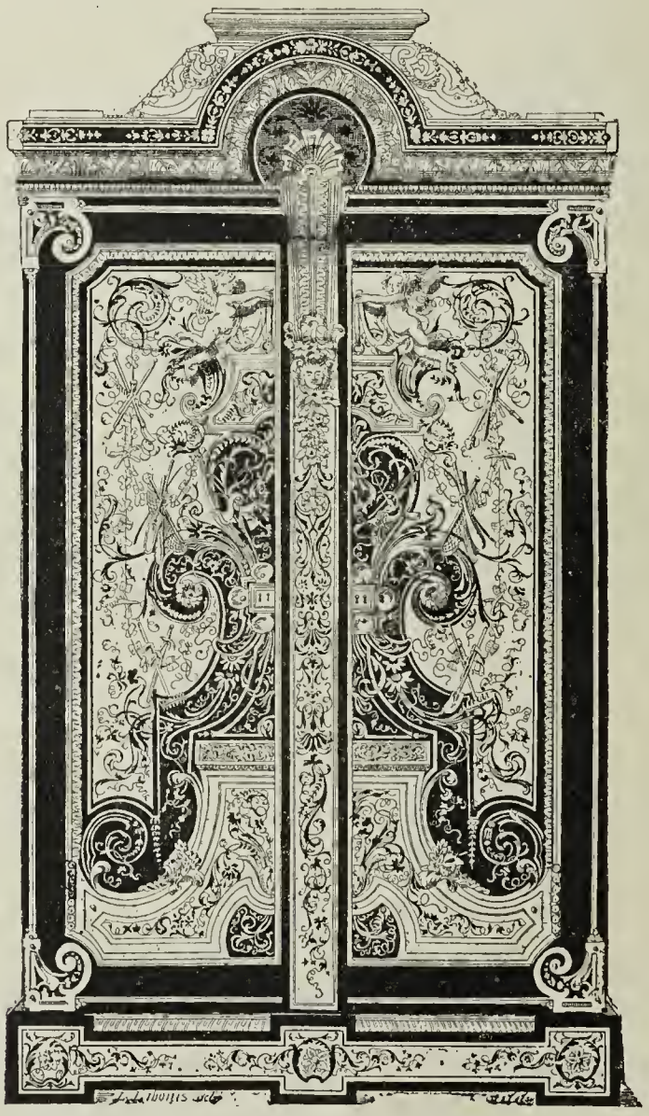


Fig. 181. Skab i Boulle-Stil, indlagt Skildpadde paa Kobbergrund (Louvre).

omtalte Malere, Tegnere og Billedhuggere har nedlagt i *deres* Arbejder. Hvad de har nedlagt, er deres egen Tids Følelsesmaade, dens Idealer og dens Luner. At Følelsesmaaden, Idealerne og Lunerne for en stor Del ikke er vor Tid sympathetisk, spiller ingen Rolle, naar man skal dømme disse Mænd retfærdigt. De skildrede det dem omgivende Liv med Sandhed og Personlighed, — at Livet ikke var saa moralsk og spartansk, som man nu ønsker det, — derfor bærer de intet Ansvar. Heller ikke maa man bebrejde dem, at

deres Arbejder, disse hyperluxuriøse Møbler og Gjenstande ingen praktisk Anvendelighed ejede. Sligt fordredes ikke af Samtiden, og disse Mænds fornemste Maal var at tilfredsstille deres Samtid.

Det attende Aarhundredes første og vel ogsaa bedste Møbelkunstner var den højtberømte *André-Charles Boulle*. Det var ham, der først gjorde Møbeltilvirkningen i Frankrig til en Kunst, og Traditionen om den har baaret og vedligeholdt den franske Møbelkunst gjennem hele Aarhundredet. Boulles Møbler, paa hvilke der i Fig. 181 og 182 er hidsat nogle Prøver, er vel ikke nye i Opfindelsen. Allerede Oldtidens Ægyptere kjendte det indlagte Arbejde i Møbler. Renaissancen kjendte det ligeledes, fornemmelig i dens Kurul-Æressæder. Men dette at bryde hele Møbelfladens Ensformighed med indlagt Ornamentik var noget nyt. Boulles Møbler var anlagte paa en vis malerisk Virkning, om hvilken man har vanskeligt ved at gjøre sig et fyldigt Begreb i vore Dage, da de fleste af disse Møbler er røvede til Museerne fra deres oprindelige Omgivelser. De tilstræbte at være et Led, d. v. s. et *bevægeligt* Led i den indre Udsmykkelse uden, som de gothiske Møbler, at være en ligefrem architektonisk Del af denne. De krævede uagtet deres Mangel paa Relief meget Lys for at frembringe det fulde Indtryk af deres Rigdom. Trods det sorte Ibentræ, hvoraf Grunden i disse Møbler bestaaer, var Hovedindtrykket af dem dog overvejende et festligt. Disse Møblers Bestanddele passede saa forunderlig godt til Ludvig XIV's Hof med alle dets mange sammensatte Egenskaber. De havde den samme mørke Baggrund som dette Hof, den samme pragtfulde Overflade, den samme mærkelige Blanding af Alvor og Prunk. De var i det Smaa noget af den Komedie. som Ludvig XIV's Regering var i det Store. De var med deres Rigdom og Pragt, deres yderlige Finhed i Udførelsen næsten lige saa upraktiske, lige saa lidet indgribende i Hverdags- og Borgerlivet, som dette Hof med dets falske Paryk-Storhed. Der er over disse Møbler, som over et Portræt af en af den store Ludvigs Feltherrer, et vist *noli me tangere*, noget vist reserveret køligt, som staaer i skarp Modsætning til Regentskabets Møbler med deres Udseende af Lyst til at agere og »være med« i det omgivende Liv.

Fig. 182. Uhr med Fodstykke; indlagt Arbejde. Boulle-Stil. (Berlin).

Om Boulle som Menneske ved man ikke synderlig meget. Han var en stor *amateur*, hvilket i det attende Aarhundreds Terminologi betyder en Samler og Elsker af Malerier, Tegninger, Kobberstik, Møbelkunst, Snurrepiberier, Blomster og ofte: — Kvinder. *Mariette* — som Boulle en stor *amateur* og Boulles Samtidige — fortæller, at der var ingen Auktion, hvor den berømte Møbelkunstner ikke var til Stede, og at han ofte kjøbte for kolossale Pengesummer, som han kun kunde skaffe til Veje ved Laan mod store Renter. Følgen deraf var, at hans Samlerraseri, lige som i sin Tid Rembrandts, skaffede ham en svimlende Gjæld, saaledes som man kan se det af nogle Breve fra Aarene 1702 og 1704, hvilke han tilskrev Versailles Bygmester *Mansard*. I Aaret 1720 kom dertil en Ildebrand, der fortærede hans Samlinger og i faa Timer gjorde ham til en fattig Mand. Samtidig

var der fremkommen en helt ny Smag, der dikteredes af Hertugregentens muntre Hof, for hvilket Ludvig XIV's Død havde været Signalet til en stor Reformation af Livet. Men Boulle forblev sine Idealer tro og vedblev at arbejde paa sin originale Maade efter sine gamle Mønstre trods den ham omgivende vaagnende Rococo. I hvert Fald arbejdede han endnu i Aaret 1725, thi *Mercure de France* fortæller os om det Besøg, de bayerske Prinser dette Aar aflagde i hans Atelier, og om alle de Vidundere, som dér var at se. Samtidige Forfattere berette ogsaa, at Boulles Møbelkunst vedblev at holdes i Ære trods nye Moder, og Boulles fire Sønner, der alle arbejdede i Faderens Stil, havde endogsaa Titlen af kongelige Ebenister (*ébène* — Ibentræ). Den ene af disse Sønner, der signerede sine Arbejder *Boulle de Sève* (Sèvres), og som skal have været den første, der anvendte de under Ludvig XVI senere meget almindelige Porcellænsdekorationer paa Møbler, døde først 1745, efter at Faderen i høj Alderdom var død 1732. *Mercure de France*, hvis Renommé blandt Kunsthistorikere ikke er det bedste, skrev i Anledning af André-Charles Boulles Død om hans Sønner, at de var Arvetagere af hans Talent. Men deres Arv efter Faderen har mere sandsynligt indskrænket sig til at være en Arv af dennes Modeller, thi Mariette — en af det attende Aarhundreds skarpsindigste Kritikere — kalder dem mere *sans gène* for »Efterabere« af deres berømte Fader.

Foruden at være en habil Haandværker, der med yderste Omhu behandlede sit Materiale: Ibentræ, Skildpadde og Bronze, havde Boulle kunstneriske Ævner som Billedhugger. Han modellerede selv en stor Del af de Bronzebeslag, hvormed han smykkede sine Møbler, og mange af disse smaa Billedhuggerarbejder gjenkalder Erindringen om *Girardon* og *Coyzevox*. De ornamentale indlagte Forsiringer udførte Boulle for Størstedelen efter Ornament-Tegneren *Berains* Forbilleder. Berain, der havde uddannet sig i Charles Lebruns Atelier, og som havde sit Værksted i Louvre, Side om Side med Boulle, komponerede sine yndefulde Arabesker, der har saa meget Slægtskab med den italienske Renaissance-Ornamentik, med aldrig svigtende Fantasi og skabende Opfindsomhed. Med stor Intelligens forstod Boulle at overføre Berains smidige Penselstrøg i sine haarde Materialer og at bibeholde Berains Finesse i Forsiringerne uden derved at skade Helheden i disse Møbler, hvis Omrids altid — i Modsætning til den senere Rococos — er simpelt, ofte endog ganske retlinet.

Boulle elskede sine Møbler i den Grad, at han kun meget nødig gav slip paa dem, selv om de var bestilte hos ham. Saaledes maatte den bekjendte »Amateur« *Pierre Crozat*, der havde bygget et af de pragtfuldeste Hoteller paa Vendômepladsen, anlægge Processer mod den bekjendte Møbelkunstner for at fravriste ham et Møblement, han for flere Aar siden havde bestilt hos ham, og som Boulle ogsaa havde udført, men haardnakket holdt tilbage i sit Værksted i Rue Fromenteau [1].

Det var en Opfindelse, der kaldtes *vernis Martin*, som for Alvor trængte Boulles Møbler ud af alle de Hjem, i hvilke intet anerkjendtes som skjønt, som ikke var dikteret af Moden. Thi Moden var det attende Aarhundredes mangehovede Hydra, ganske som den er det i det nittende Aarhundrede. Moden er i alt, — lige til dette *langue Pompadour*, hvoraf hvert opbevaret Ord er kostbart som et Maleri eller en Gjenstand til Rekonstruktionen af Tidens Sæd og Skik. *Vernis Martins* Opfinder, *Robert Martin*, var født 1706 og levede til 1765. Allerede 1733, altsaa Aaret efter Boulles Død, erholdt han Titel af kongelig Fernisseur. Han var ikke Ebenist men Maler. Hans Ambition var den at efterligne

1. De bedste Exemplarer af Boulles Kunst findes i vore Dage i Apollo-Galleriet i Louvre, i Bibliothèque Mazarin, i Fontainebleau, i Versailles, i Grünes Gewölbe, i adskillige engelske Privathuse, fornemmelig hos Sir *Richard Wallace* i Hertford-house, der — saavidt jeg erindrer — i én og samme Sal rummer ikke mindre end sex Skabe i Boullesk Stil. I det store Auktionshus, Hotel Drouot i Paris, er Boulleske Møbler i de sidste Aar blevne solgte for henimod 50,000 Francs.

Orientens, særlig Japans, berømte Lak, og skjøndt han ikke bogstavelig gjorde Opfindelsen, idet der næmlig allerede i Begyndelsen af Ludvig XIV's Regering var gjort lykkelige Forsøg i den Retning, stod han dog i det attende Aarhundredes Bevidsthed som den, hvem Fortjenesten tilkom. Han gjengav ikke blot den japanske eller kinesiske Lak, men han indførte ogsaa japanske og kinesiske Motiver i de kuriøse Billeder, hvormed han bemalede sine Møbler. Dette Sværmeri for Kina-Japan var allerede af gammel Datum, men det er, betegnende nok, først Regentskabets med dets store Maske-Komedie, der tilfulde vidste at vurdere de mange østerlandske Snurrigheder. Af lutter Iver for at paavise Rococoens Bizarrerier har endnu ingen Kunstforfatter haft Øje for, hvormeget der af Rococoen bunder netop i Japans og Kinas Kunst, saaledes som den i Slutningen af det syttende og i Begyndelsen af det attende Aarhundred naaede Frankrig. Og ikke blot dér har Japaneseriet øvet sin Indflydelse paa Stilarterne. I Sachsen byggede *Poeppelmann* »Zwinger« aabenbart mere paavirket af August den Stærkes store Samlinger af japansk og kinesisk Kunstindustri med al den deri indeholdte fine tekniske Færdighed og snilde Opfindsomhed end af Mansards mægtige og plumpe Versailles.

Fig. 183. Kommode; *Vernis Martin* med Bronzebeslag (Fontainebleau).

Robert Martin havde først og fremmest sine Enemærker i *Karrosserne*. Særlig berømt er han for sin Andel i en Karrosse, der findes beskreven i *Mercure* (Septbr. 1724), — og i saadanne smaa Anliggender er Bladet lige saa paalideligt, som det er vidtløftigt. Denne Karrosse, der kunde rumme tolv Personer, var ni Fod lang. I Midten var der et Bord. Det var en den Gang meget berømt Karrossemager, *Fontaine*, som havde forfærdiget Uhyret. Martin havde kun paasat Lakken, medens en vis »Sieur Aise«, hvis Navn forresten er glemt for Efterverdenen, havde besørget den simplere Udsmykning, og medens ingen ringere end selve *Oudry* i én af Vægfyldingerne havde afbildet Kongens Yndlingshund og iøvrig malet en Række Kompositioner, der pegede hen paa Jagtens Glæder. Musée Cluny i Paris ejer nogle Prøver paa saadanne Karrosser i *Vernis Martin*, der i dem er af en ejendommelig gylden-gul Farve med brogede Paamalinger. Det var disse Karosser, der var Forbilledet for de senere berygtede Kjøretøjer, saaledes det, som

Maleren *Lavallée* 1770 maatte udføre for Mme Dubarry, og hvorved han blev den tvivlsomt lykkelige Indehaver af en ubetalt Fordring paa ca. 11,000 Francs, — eller saaledes som dette Kjøretøj, hvilket Hertugen af Aiguillon forærede Mme Dubarry, og som hun ikke vovede at benytte af Frygt for offentlig Skandale. Revolutionen laa allerede den Gang i Luften.

Dernæst var det i *Bærestolene,* i hvilke Aarhundredet udfoldede en ganske lignende Pragt som i Karrosserne, at Robert Martin excellerede. Fig. 93 (ovfr. S. 92) forestiller et af disse rigt dekorerede Apparater.

Og endelig udstrakte han sine Enemærker til Møblerne, — dels til disse Kommoder (Fig. 183), hvis ejendommelige Omrids han skabte, og som den ægte Rococo bibeholdt, og om hvilke den kastede sin muntre Ornamentik, — dels til disse Hjørneskabe, som det attende Aarhundred opfandt, og i hvilket det udfoldede en saa rig Afvexling i Formen. I et Brev fra Cirey d. 6. Decbr. 1738 skriver Mme de Graffigny om Mme Châtelets Slot, hvor hun og Voltaire præsiderede: ». . . Loftet er malet af en Elev af Martin, som de har anvendt hér i tre Aar«, og taler om den »beundringsværdige Vernis Martin« i nogle Hjørneskabe. Disse Møbler, hvorpaa bl. a. Kensington-Museet i London ejer et ypperligt Exempel, gjør et lyst og livligt Indtryk, som Martin opnaaede med en rød, olivengrøn, citron- eller gylden-gul Lakering.

Men en skjønne Dag blev denne Fremgangsmaade det lunefulde franske Samfund for kostbar, eller maaske snarere for stræng. Der fulgte saa fra 1727 samfulde ti Aar, hvis Møbelkunst vilde være en Skændsel for Frankrig, hvis ikke den algode Tid havde bragt de fleste af dens afskyelige Frembringelser ud af Verden. Det var det, der kaldtes *les meubles en decoupure*[1], d. v. s. Kvinder, Mænd og Børn blev grebne af en sand Mani for at udklippe brogede Figurer og Arabesker, som derpaa klistredes paa Møbler, Kakkelovnsskjærme og Vægge og endelig blev overtrukne med en Fernis. Man begav sig med en Sax i Lommen i Selskab, ligesom Damerne i vore Dages Selskab medtage deres Haandarbejde, — og klippede, med det alvorligste Ansigt. Der var ingen Ende paa denne Galskab. Saa udmærkede Kobberstikkere som *Chedel* og *Huguier* udgav Billedbøger, hvis Titelblad antydede, at de indeholdt »mangt og meget til Udklipning«. Mlle Aïsé skriver 1727 bl. a.: ». . . Smaa og Store klipper . . . Man laver Kakkelovns- og Skærmbrædter . . . Der er Billedbøger til samme Brug, der koster indtil 200 Francs for Stykket, og der er Damer, som udklipper Billeder, der koster et Par Hundred Francs Stykket . . . Dersom det vedvarer, ender de med at klippe Raphael i Stykker[2].« — Man tænke med Rædsel paa, hvilket Antal Kobberstik efter — om ikke Originaler af — Berain, Gillot og Watteau, der saaledes er gaaet tabt. Hvem véd, om ikke disse 300 Malerier af Watteau, der er sporløst forsvundne, er blevne stykkede ud under dette Barbari, thi Mlle Aïsé's Slutningsbemærkning »de ender med at klippe Raphael i Stykker« tyder paa, at lidet har været denne Mani helligt. *Paul Mantz* fortæller, at han hos en Kuriositetshandler har set en Kommode fra Tiden 1730—40, der var dekoreret paa denne Maade. Synet, siger han, var oprørende. Selv har jeg i en Gyde i Cambridge set et lignende Møbel, der efter Bronzebeslagenes Stil at dømme skrev sig fra 1730. Jeg er fuldt og fast overbevist om, at de paaklæbede Figurer — et Par Børneskikkelser — var udklippede af et af de fortræffelige Brødre *Le Nains* Malerier.

Under disse Forhold var der dog enkelte Kunstnere, for hvem det stod klart, at Møbelkunsten kun kunde gjenfødes under nye *Former* og ikke gjennem en videre og

1. Lettres de M. Constantin à la marquise de *** sur la nouvelle des meubles en decoupure. — *Mercure*, Decbr. 1727.
2. Lettres de Mlle Aïsé, 1853. p. 132.

videre forceret ornamental Udsmykning. De vilde vel, at Møblet skulde være malerisk, men i Kraft af sit livfulde Omrids og de anvendte Stoffer og ikke ved overfladiske Dekorationer. Den vægtigste Stemme i denne Retning rejste sig fra *Gilles-Marie Oppenordt* (1672—1742), der 1715 fik tillagt Titel af Hertugregentens Bygmester, men hvis Liv forresten er temmelig ukjendt. Som det tør antages, er heller ikke et eneste af de Møbler, han egenhændigt udførte, naaet til vor Tids Kundskab, og han synes iøvrig at have haft en større Indflydelse som Bygmester end som selvstændig udøvende Møbelkunstner. Thi naar han udstyrede et Interieurs Architektur efter ganske nye Former, maatte Ebenisterne, der skulde meublere disse Interieurs, nødvendigvis følge ham.

Blandt disse Ebenister var Regentskabets første Ebenist, *Charles Cressent.* Han var født 1685 og døde 1768. Oplysninger om ham finder man bedst i de Indledninger, hvormed han forsynede Katalogerne over Salget af sine Ejendele[1]. Ligesom Boulle var nemlig Cressent en stor Samler. Og ligesom Boulle satte Cressent i høj Grad Pris paa

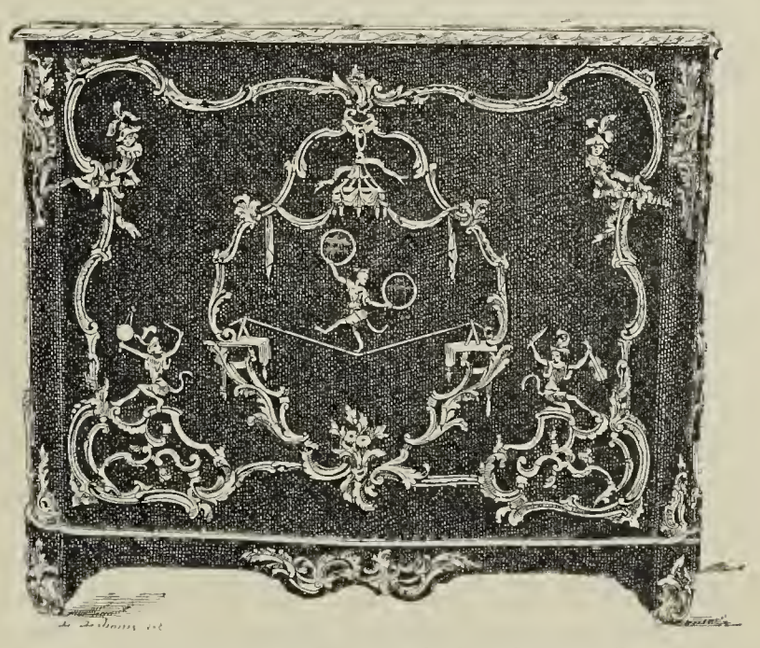


Fig. 184. Møbel med Bronzebeslag; Cressents Stil.

sine egne Arbejder, som han ofte, efter en Gang at have solgt dem, selv kjøbte tilbage for en langt højere Betaling, end han havde modtaget, og som han derpaa indlemmede i sin Samling i Rue Notre-Dame des Victoires. Efter sit eget Sigende synes han at have spilt nogen Rolle i Samfundet, thi han fortæller, at Hertugen af Orleans spurgte ham til Raads om nye Erhvervelser, og at han har haft megen Omgang med Tidens berømte *amateur* Crozat, der allerede ovenfor er omtalt.

Cressent blev for Møbelkunsten, hvad Watteau var for Malerkunsten, men man maa huske, at det var fra den sidste og fra hans Lærer Claude Gillot, at Cressent hentede sine Inspirationer. Der er et Møbel i Cressentsk Stil, hvoraf der i Fig. 184 er bragt en Afbildning. Man ser dérpaa en Abe som Linedanser med et Tøndebaand i hver Haand. Man ser en anden Abe, der slaaer Bækkener, og en tredie, som spiller Violin. For den,

1. Georges Duplessis, les ventes de tableaux, dessins, estampes et objets d'art au XVIIe et XVIIIe siecle (1611—1800), 1874.

der ikke kjender det attende Aarhundredes kunstneriske Indfald og deraf følgende Moder, maa denne Udsmykning tage sig ejendommelig ud. Men i Virkeligheden var Aben saa at sige et Modedyr, navnlig omkring Aaret 1720, idet adskillige højtstaaende Damer til Adspredelse anskaffede sig et af disse Dyr. Det var Claude Gillot, der først optog Abebilledet i Dekorationen, og Watteau laante Ideen og malede paa Slottet Chantilly det saakalde »Store og lille Abebur (*singerie*), som endnu findes der[1]. Han malede ogsaa smaa satiriske Billeder med Aber, der modellerer, Aber, der maler etc., og senere laante Chardin disse Aber fra Watteau, til hvem han overhovedet — hvad der aldrig er blevet paavist — staaer i saa stor en kunstnerisk Gjæld. Men da Chardin optog Aben, havde han vel næppe Forstaaelsen af, hvorfor Gillot og hans Samtidige havde beskjæftiget sig med det mærkelige Dyr. Gillot og Watteau, der begge var i Besiddelse af en rig satirisk Aare, saa' klart, hvor abeagtigt det Liv, der omgav dem, var. Deres Aber var Hertugregentens Hof med dets ubundne Vellyst, dets dyriske Smidighed, dets Lunefuldhed og tøjlesløse Bukkedans. I Watteaus Vægdekorationer i Chantilly kjører Aberne i gyldne Karrosser, trækker Fiskebensskjørter over Hovedet, sminker sig, tager Bad og gjør kurtiserende Toilette *à la mode*. Og det forekommer mig, at man i det Møbel i Cressentsk Stil, der er afbildet her, har Regentskabet helt ud personificeret i denne Linedanser og Badutspringer, som Cressent har ciseleret i gylden Bronze.

Uden Overdrivelse kan man maaske kalde Cressent for den første Antyder af den egentlige Rococo-Stil, lige som Watteau fra først af angav Tonen i det senere Rococo-Maleri. De to Kunstnere har utvivlsomt kjendt hinanden, thi Watteau var stærkt lieret med Crozat, med hvem Cressent som omtalt fortæller, at han selv har haft megen Omgang. Desuden var de omtrent Jævnaldrende, idet Cressent kun var et Aar yngre end Watteau. Og man sporer i Cressents Møbelornamentik en ganske tydelig Paavirkning fra Watteau, lige som man senere i Møbelkunstneren Meissoniers fuldt udviklede Rococo-Ornamentik sporer Paavirkningen fra Maleren François Boucher.

Cressents Møbler, der i Modsætning til André-Charles Boulles mørke og alvorlige Ibentræ, er forfærdigede af det blonde Rosentræ, er prydede med en Ornamentik, der trods sin Lighed med Watteaus Ornamentik dog er i Færd med at antage ganske selvstændige Former. Rococo-Ornamentet har som bekjendt den Egenskab, at dens enkelte Hovedled, der alle have Form af et stort *C*, er uden organisk Sammenhæng. Man har talt om den stærke »Grøde« i Rococoen, men intet Udtryk kan være mere vildledende. Thi Rococoens Led er uden indre Forbindelse; der drager ikke gjennem dem saaledes som gjennem Renaissancens Ornamentik en indre organisk Strøm, hvis Forbilled er hentet fra Planteverdenen. Der er intet Kredsløb i Rococoens Ornamentik. Dens Led ligger mod hinanden uden at bære hinanden. Rococoen spotter Fornuften og Lovene. Dens Lov er Lovløsheden. Dens Bronzeornamentik nagles fast paa Møblerne, og der spørges ikke, om et enkelt Led kan bære et andet ifølge Ligevægtens Lov. Rococoen svinger Træet i buede Stoleben. Og bære kan det, og hvorfor saa ikke? — Rococo-Ornamentet begyndte, som hos Cressent, i nogenlunde fyldige C-Former, men Tidens Elegance og forcerede Ynde krævede efterhaanden disse Former slankere og slankere, længere og længere, indtil de endelig henimod Ludvig XVI's Regering var blevne saa udvandede, marvløse og opløbne, at de stille og ubevidst gled over i den rette Linie, der er saa raadende i Ludvig XVI's Stil og den derpaa følgende Empirestil[2].

1. Jeg kan intet Øjeblik tvivle om, at Watteau er Mesteren for disse Dekorationer, som ofte tilskrives hans Lærer Claude Gillot. Jeg mener at spore Watteaus Pensel meget tydelig deri, ligesom Kompositionerne i høj Grad minder om de af Watteaus Dekorationer, som Huquier har stukket, medens Originalerne desværre er gaaet tabt.
2. Jeg forbeholder mig ved Lejlighed at komme tilbage til Rococo-Ornamentets Udvikling og Historie;

Hos Cressent var Ornamentiken endnu temmelig symmetrisk (se Fig. 185), hos *Meissonier*, det attende Aarhundreds store Dekorateur, udfoldede den sig i al sin Lunefuldhed og Uregelmæssighed. Vi finder mellem de Stik, der er gjorte efter hans Tegninger, bl. a. den Slæde, han lod gjøre for Enkedronningen af Spanien, og den Kanapé fra samme Aar, som en fornem polsk Herre, Grev Bialenski, havde bestilt hos ham. Man har i dem Meissonier helt og holdent for sig. Han er en Hader af al Symmetri, af alle parallelle Linier. For ham er Ornamentiken ingen Biting; den er Tingen selv, saaledes som man vil se det af det Skrivetøj, der er afbildet i Fig. 186. Derfor *er* han Rococoen selv. Thi dette er Rococoens Væsen: at opløse al Architektur og forvandle den til Ornamentik. Derfor bør der aldrig tales om en Rococo-Architektur i Ordets bogstavelige Betydning, thi en saadan existerer slet ikke. Hvad der forvexles dermed er de *barokke* Bygninger, over hvilke Rococoen har kastet sine Snirkler. Det burde fastslaaes, at Rococoen er en Stilart, der kun har existeret i de kunstindustrielle Gjenstande. Fra Bygningskunsten er den udelukket ifølge sit Væsen, og der existerer heller ingen Bygning, hvis Stil er Rococoens.

I Møblerne har Rococoen sit egentlige Omraade, — dernæst i Nipssagerne, i Toilettekasserne, i Snustobaksdaaserne, Spejlene, Vifterne etc. Den formede Møblernes

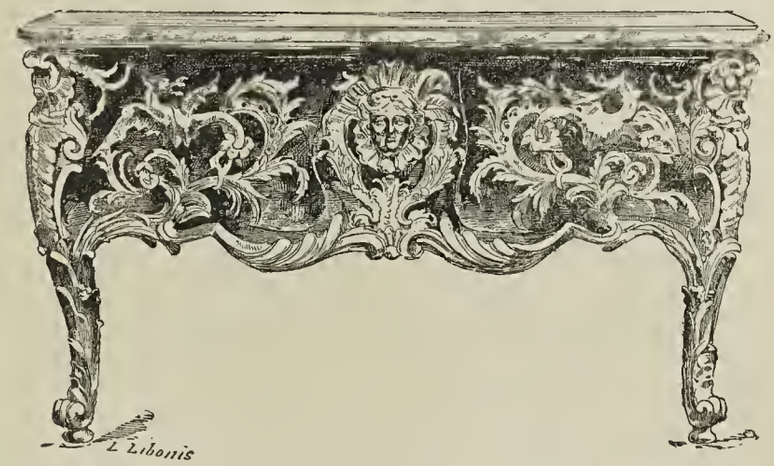


Fig. 185. Kommode med Bronzebeslag at Charles Cressent. (Sir Richard Wallace).

Karakter ganske om, beholdt intet tilbage af Boulles plane og tilbageholdne Forsiringer. Ornamentet er Rococoens Paaklædning; Baggrunden, hvorpaa det fastnagles, er dens Legeme, der ligesom Menneskets eget Legeme paa hin Tid, skjultes for Øjet under allehaande Falbelader og Udvækster. Den *paamalede* Prydelse, saaledes som Robert Martin indførte den, existerer ikke for Rococoen. Den paalægger Arabesker af Bronze langs Stolenes Ben, saa at disse synes som løsthængende Ornamenter. Den kaster sig i Vridninger og kaade Volter ad Spejlenes Rammer, kiger ned over Glasset, lægger sig hen for Glasset, først i diskrete Hjørner, senere i lange Ranker, som vove sig midt ud paa Glasset for at indramme det sminkede og pudrede Hoved, der skulde se sig i Spejlet, — og Spejlet var i det attende Aarhundred kun sjældent ledigt. Rococoen omformer Værelser til Løvhaller, fra hvis Lofter Blomsterstængler med gyldent Bronzeløv falder ned

jeg vil her blot antyde, hvilken vigtig Hjælpekilde til Bestemmelsen af en Rococo-Gjenstands Alder Ornamentet er. C-Formens idelige Optræden deri og dens Kurves forskjellige men i samme Gjenstand og paa samme Tid altid ligedannede Bue er en usvigelig Vejviser i den Retning.

langs Væggene. Den strør en hidtil ukjendt Rigdom ud af et Overflødighedshorn, hvis Devise var et *variatio delectat.* Thi Rococoen gjentager sig aldrig, vil ikke gjentage sig og kan ifølge sit Væsen ikke gjentage sig. Den er uregerlig, bizar, kantet, sær og ugudelig, men den har Egenskaber, som gjør den uvurderlig: den er altid ny, altid fornøjelig. Og Fornøjeligheden krævede dette Ludvig XV's Hof og Samfund først og fremmest. Kongen, der kjedede sig til Døde trods Mme Pompadours, denne store Festarrangeuses Opfindsomhed — denne Konge, hvis Specialitet i Foræringer og hvis erklærede Forkjærlighed var *Ure*, som han stadig vilde have for Øje, som om han vilde fremskynde Tidens Gang — denne Konge trængte til muntre Omgivelser. Og Hoffet, der trofast fulgte ethvert Fingerpeg fra oven, modtog med Taknemmelighed denne Kunst, hvis Livsglæde stemmede saa godt overens med dets Lyster.

Meissoniers Smag blev da ogsaa hurtig den gængse. Da Meissonier i 1736 havde faaet Tilladelsen til at udstille i Tuilerierne et stort Skab, som han havde ladet udføre for Grev Bialenski, flokkedes Alverden om hans Arbejde, der blev en Begivenhed, — en kunsthistorisk Begivenhed, thi fra dette Aar kan man regne den fuldt udviklede Rococos store Succes og dermed følgende rivende Udbredelse.

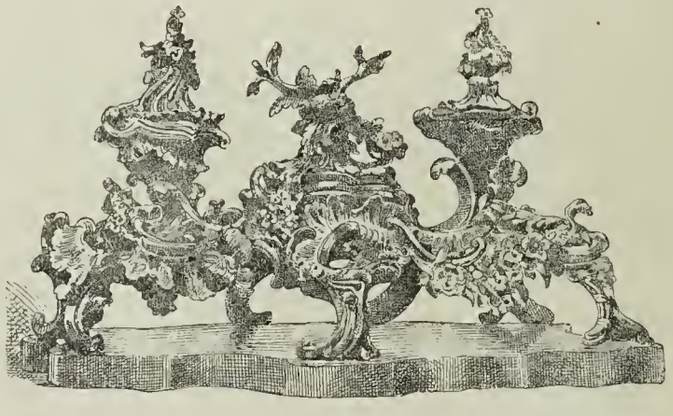


Fig. 186. Skrivetøj, forgyldt Bronze, Meissoniers Stil. (Versailles).

Betegnende nok var Meissonier en god Ven af Maleren *François Boucher*, denne gudsforgaaende Skælm og Æventyrer, som gjennem det attende Aarhundred hævdede et kunstnerisk Supremati, der, sammenlignet med hans ringe kunstneriske Værd, er uden Lige. Det var endog i samme Aar, 1736, at Møbelkunstneren holdt Malerens Søn over Daaben. Og Meissonier kunde give Boucher, hvem Bestilling paa Bestilling tilflød, mangt et nyttigt Raad angaaende Udstyrelsen af en *petit-maîtres* Sal eller en galant Dames Boudoir. Man træffer i de Illustrationer, hvormed Boucher forsynede en Udgave af Molière, en Række Interieurs, der giver et ypperligt Billed af Meissoniers Stil.

De dygtigste Fortolkere af Meissoniers Smag var iøvrig *Philip* og *Jacques Caffieri* — Fader og Søn. *Guiffrey* har i sin Bog om de tvende Møbelkunstnere paavist, hvormeget og hvor nær de har arbejdet sammen, og at det er umuligt at trække nogen Grænse mellem deres Virksomhed. Faderen døde 1755, 80 Aar gammel, Sønnen 1774, 60 Aar gammel.

De Caffieriske Møbler (i hvilke Bronzebeslagene spiller en saa fremtrædende Rolle, at de ofte intetsomhelst har at gjøre med det egentlige Møbel*snedkeri*) er, som man vil se af Fig. 187 og 188, stærkt bevægede i Omridset, uden dog i den Henseende at kunne

maale sig med andre Gjenstande, hvortil Ideen udgik fra Meissonier, og hvorpaa man i ovennævnte Skrivetøj har et saa godt Exempel. Myntskabet, som er afbildet i Fig. 187, er kun et Arbejde i Caffierisk Stil og skriver sig formodentlig fra Aaret 1747. Overfladen er af rødplettet Marmor, Ornamentiken af forgyldt Bronze. Derimod er det i Fig. 188 afbildede Møbel, der findes i Sir Richard Wallaces Eje, et authentisk Arbejde af Jacques Caffieri.

Jeg forbigaaer her de talrige Kunstnernavne, som denne Periode af den franske Møbelkunst har at opvise. Meissonier og Caffieri var de toneangivende, de virkelig skabende Talenter. De andre var habile, endog til det yderste habile Haandværkere, men uden selvstændig Opfindsomhed. Fælles for deres Stilretning var Hadet til den lige Linie i Ornamentiken og Afskyen for de plane Yderflader.

Men hvor originale end Meissonier og Caffieri har været, hvor meget de end har været paa Højde med deres Tid og baaret den i sig: det er dog ikke oprindelig i *deres* Smag, at Tiden inkarnerer sig, det er ikke dem, som fører Modens Herskerstav. Modens Skaber henimod Midten af det attende Aarhundred, den, hvis Protektion garanterede en Tings fulde Anerkjendelse, var *Mme Pompadour* selv.

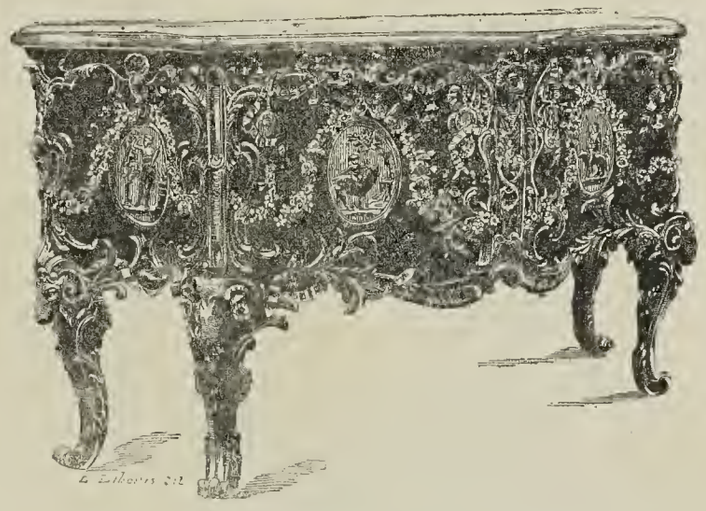


Fig. 187. Ludvig XV's Myntskab; Caffierisk Stil. (Nationalbibliotheket i Paris.)

Utvivlsomt har hun elsket Kunsten. Den var hendes Adspredelse, hendes Tidsfordriv, ja selv hendes Trøst. Det var hendes Fantasi, hendes Ideer, hendes Luner, der gav Kunsten Impulser. *Boucher* har sit Initiativ — hvor ringe det end er — fra hende. *Carle Vanloo* har faaet Anvisningen paa sine *conversations espagnoles* fra hende. *Chardin*, *Oudry*, *Vien*, *Cochin*, *Guay* og *Soufflot* var hendes Klienter. Hun vilde befri den franske Kunst for Konvention og Tradition og opmuntrede derfor til Fremstillinger af hendes eget og hendes Samtids Liv, — og det ikke blot af en narcisagtig Lyst til at se sit eget Billed. Ligesom det vitterlig var hende, som regerede Frankrig, saaledes var det hende, der regerede den franske Kunst og Kunstindustri. Det er, som om alle de Malerier, Møbler og Gjenstande, der er os efterladt fra Mme Pompadour, kun fortalte os om hende selv. Hun døbte Tingene med sit Navn: Vognen, Spejlet, Ovnen, Sofaen, Sengen, Stolen, Æsken, Viften, ja endog Tandstikkeren fik Tilnavnet *à la Pompadour*, saaledes som det en Gang var Watteau, som maatte laane sit Navn til slige Gjenstande. Benævnelsen Rococo er en Fællesbenævnelse for hele den Kunst, der er født af hendes Smag, og burde rettelig

omdøbes med den unægtelig mere betegnende Benævnelse: *style Pompadour*. Hun *kreerede* et Møbel ligesom en Skuespiller kreerer en Rolle. Og hun havde Lejlighed nok dertil i de talrige Slotte, hun byggede: St. Ouen, Bellevue, Crécy, Hotel d'Evreux, Eremitagerne i Versailles, Fontainebleau og Compiègne [1]. *D'Argenson* (hvis Følelser for Mme Pompadour iøvrig ikke var de venligste, og hvis Meddelelser om hende derfor maa modtages med nogen Forsigtighed) skriver 12. Maj 1749 [2], at Marquisen stadig forøger sin Gjæld, og at hun nylig har tilstaaet Ebenisten *Migeon* en Pension paa 1000 Francs for en smuk Natstol, hun havde bestilt hos ham. Og gjennemgaaer man den Journal, som Kuriositetshandleren *Lazare Duvaux* har efterladt sig [3], faar man et meget fyldigt Indtryk af, hvilke de Omkostninger vare, der medgik til Marquisens Luner i Retning af Møbler o. l. Opførelsen og Udstyrelsen af Slottet Bellevue kostede alene mere end $2^1/_2$ Millioner Francs.

Ellers er det gjennem Auktionskatalogerne, som Tiden har efterladt os, at man skal gjøre sig et Begreb om Indretningen af det attende Aarhundreds fornemme Hjem, ligesom man kan gjøre sig en Forestilling om den fuldendte Gjennemførelse af Stilen i disse Hjem ved at betragte den samtidige Maler- og Kobberstikkunsts Fremstillinger af de Interieurs, i hvilke Kunstnerne opfører deres intime og pikante Scener. I *Le Mondain* har Voltaire givet et Billed af de hjemlige Omgivelser, hvori en Verdensmand færdes. Det hedder deri:

Entrez chez lui: la foule des beaux arts,
Enfants du goût, se montre à nos regards.
De mille mains l'éclatante industrie
De ces dehors orna la symétrie;
L'heureux pinceau, le superbe dessin
Du doux Corrège et du savant Poussin
Sont encadrès dans l'or d'une bordure,
C'est Bouchardon, qui fit cette figure,
Et cet argent fut poli par Germain
Des Gobelins l'aiguille et la teinture
Dans ces tapis surpassent la peinture;
Tous ces objets sont vingt fois répetés
Dans des trumeaux tous brillants de clartés
De ce salon je vois par la fenêtre,
Dans des jardins, des myrtes et berceaux
Je vois jaillir de bondissantes eaux.

I »La petite maison«, som udkom 1758, og hvis Forfatter formodentlig fejlagtig antages at være I. -Fr. de Bastide, findes der en meget udførlig Beskrivelse af en Række Værelser. Jeg gjengiver efter Lacroix et Udtog deraf:

Der er først Spisesalen. Væggene er beklædte med mangefarvet Stukkatur, — et Arbejde af den berømte milanesiske Stukkatør *Clerici*, der for Greven af Argenson havde udsmykket Salonen i Neuilly. Vægfyldingerne er smykkede med Fremstillinger af Komus' og Bacchus' Fester, modellerede af *Falconet*. Pilastrene bære Trophæer, — Allegorier paa Jagtens, Fiskeriets og Maaltidets Glæder — modellerede af *Vasé*, Kongens Billedhugger. Fra Pilastrene udgaaer sexarmede Kandelabrer i forgyldt Bronze.

Der er Værelset, hvor Middagskaffen indtages. Panelerne er søgrønne, Møblerne betrukne med broderet Silke, og Blomster i Kurve findes i Mængde.

Der er Spillesalen, Panelerne er pudsede i den skjønneste kinesiske Lak, Møblerne er ogsaa lakerede og betrukne med indiske Brokader. Kandelabrer af Bjærgkrystal spejle

1. *Edmond et Jules de Goncourt*, Mme Pompadour. Nouv. ed. 1881.
2. Mémoires et journal inédit du marquis d'Argenson.
3. *Livre-journal* de Lazare- Duvaux (1748—58), publ. paa *Louis Courajod*. Paris, 1873.

sig i japansk og sachsisk Porcellæn. Dette Værelse, hvis Gulv er dækket med et tykt Tæppe for at dæmpe Lyden af Fodtrin, staaer ved Døre i Forbindelse med Spisesalen og Boudoiret.

Derfra kommer man til Salonen, som vender ud mod Haven. Den er cirkelrund og hvælvet og dekoreret af *Hallé*, en med Boucher beslægtet Maler. Panelerne er lilla i Farven og indeslutte store Spejle. Dørstykkerne, der ligeledes er malede af Hallé fremstille mythologiske Æmner. De mange Lysestager og Kronen af Sèvres-Porcellæn gjør Rummet lyst og harmonisk.

Soveværelset, der er aflangt, modtager sit Lys fra tre Vinduer ud mod Haven med de mange pragtfulde, engelske Blomsteranlæg. Værelset ender i en halvcirkelformet Nische, hvori der findes et Maleri af *Pierre*, forestillende Herkules, der slumrende i Morpheus Arme vækkes af Amor. Panelerne er svovlfarvede. Gulvet er af indlagt exotisk Træ. Marmorstatuetter, Bronze- og Porcellænsgjenstande er smagfuldt ordnede paa Marmor-Konsoller, som er anbragt i Værelsets fire Hjørner under Spejle. Den rigt udstyrede Seng staaer i en Alkove, der har Forbindelse baade med Garderoben og med Badeværelset. Garderoben er betrukken med *Gourgouran* (et i det attende Aarhundred yndet

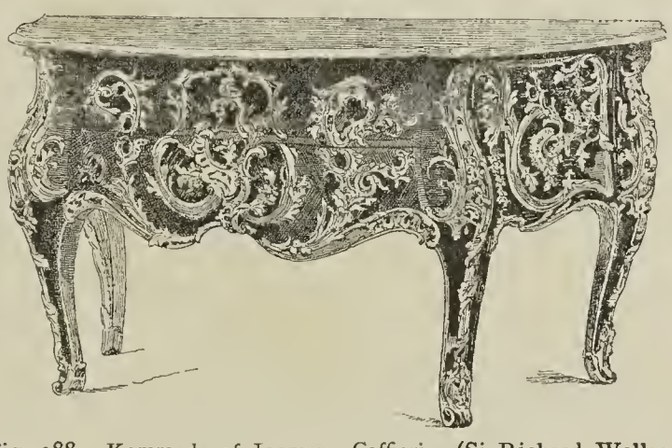


Fig. 188. Kommode af Jacques Caffieri. (Si Richard Wallace).

ostindisk Silkestof), hvorpaa er ophængt kostbare Kobberstik af Cochin, Lebas og Cars. Møblerne i dette Værelse bestaaer kun af »Ottomaner«, »Sultaninder« og »Hertuginder«, — forskjellige Benævnelser paa det attende Aarhundreds kokette Kanapéer.

I Badeværelset er der ikke sparet paa Marmor, Porcellæn og Musselin. Vægfyldingerne er overlæssede med Arabesker, malede af Pérot efter Kompositioner af Claude Gillot. Bronzer af Caffieri, Miniatur-Pagoder, Krystaller og Muslinger smykke Værelset, hvori der er to Indsænkninger. Den ene optages af et Sølvbadekar, den anden af en musselinsbetrukken Seng. Toiletteværelset, hvortil der er Indgang ved Siden af Sengen, er dekoreret af *Huet* med Blomster, Fugle, Guirlander og smaa Medailloner med galante Motiver, der stammer fra Bouchers Haand. Over en rig Gesims følger en lav Kuppel dekoreret med en Blomstermosaik af *Bachelier*. Store blaa Porcellænskar er fyldte med levende Blomster, og et Sølvtoilette af Guldsmeden *Germain* fuldkommengjør Elegancen.

Men Boudoiret overtræffer dog alt. Det er fuldstændig betrukket med Spejle, hvis lodrette Sammenføjninger er skjulte under kunstige Træstammer, der bære Grene, Løv, Blomster og Kandelabrer, alt af mangefarvet Porcellæn. I en Nische, der ligeledes er beklædt med Spejle, og hvis Gulv er en Mosaik af Rosentræ, staaer der en Seng med

gyldne Fryndser og allehaande Puder. *Dardillon* har malet alle de udskaarne Prydelser med en af ham selv opfunden Parfumefarve, som længe efter at være tør udbreder sin Vellugt. Det er da, som om Værelsets kunstige Blomster udaander Violers, Jasminers og Rosers Duft.

Og Beretningerne om Mme Dubarrys Installation i Versailles, i Aaret 1767, viser, at Overdaadighedstrangen ingenlunde var i Aftagende. Den berømte Kurtisane, der før sin Indførelse ved Hoffet havde ladet sig nøje med borgerlig Tarvelighed, begyndte fra da af at omgive sig med hele den Luxus, alle de Kunstværker og Rariteter, som hun senere samlede om sig i Luciennes[1]. Navnlig synes hendes Soveværelse at have overtruffet alt: selvfølgelig maatte Ludvig XV's og Mme Dubarrys forenede kildne og raffinerte Smag skabe et Ultimatum af Luxus. Endnu i deres nuværende Tilstand aande disse kokette lave og smaa Boudoirer i Versailles en hemmelighedsfuld Vellyst.

Men i Modsætning til Mme Pompadour var Ludvig XV's sidste Elskerinde, Mme Dubarry uden original Smag. Under hendes Regimente begyndte Rococoen sine Udskejelser trods enkelte Møbelkunstneres Arbejder, der bevarede de Boulleske Traditioner, f. Ex. *Oebens*.

Det var først Marie-Antoinette, der atter formaaede at skabe en ny Stil og at frembringe en Møbelkunst saa ædel som den udmærkede *Rieseners*, indtil Davids tørre Antikiseren og Kejserdømmets falske Stil igjen bragte Møbelkunsten til det Fald, af hvilket den endnu ikke — snart hundred Aar efter — har rejst sig. — —

Jeg skal ved Lejlighed afslutte denne Studie med nogle Undersøgelser over Rieseners og hans Samtidiges Møbelkunst.

En gammel italiensk Dolk.

Af Jul. Lange.

Den Dolk af udmærket italiensk Renaissance-Arbejde, som her er afbildet, er for nylig erhvervet for *Ny Carlsbergs Museumslegat*. Dens tidligere Ejer Kaptajn, Baron *H. Adeler* lod mig for nogen Tid siden raadspørge om dens Betydning som Kunstværk; og da jeg strax fattede meget høje Tanker om den i denne Henseende — i Modsætning til de allerfleste ældre Kunstværker, som forekomme i Danmark i privat Eje —, har jeg med alle Vedkommendes Tilladelse anmodet Redaktionen af dette Tidsskrift om at levere en Afbildning af den, hvilken Anmodning Redaktionen, der ganske deler min Mening om dette Stykke, med stor Beredvillighed har imødekommet.

Det lille Vaabens Forhistorie kan kun stykkevis oplyses. Til den ovenfor nævnte tidligere Ejer er det gaaet over fra en Frænde, som atter har faaet det fra en svensk friherrelig Familie, von Essen. Derfra stammer en Tradition om, at det er kommet ind i Sverig med den berømte Feltmarechal Karl Gustaf Wrangel i det 17de Aarhundrede. Mere forlyder der ikke, undtagen at Dolken, som det næsten følger af sig selv, er blevet anset for et Arbejde af Benvenuto Cellini. Derom skulle vi senere tale.

1. Mémoires des fournisseurs de Mme du Barry, conservés aus archives de la préfeture de Seine-et-Oise, publ. par Leroy (Mémoires de la Société des sciences morales de Seine-et-Oise).

Fig. 189. Dolk i Sølvarbejde. Italiensk Renaissance. Forside.

Om Klingen er den oprindelige, tør jeg ikke sige. Den er af blankt Staal, flammeformet, og har en lille fordybet Rende langs Midten paa begge Sider; den yderste Spids er nu afbrudt. De kunstnerisk udførte Partier, Haandtaget og Skeden, ere af Sølv; det plastiske Arbejde er udført ved Drivning, Skæring, Ciselering af det kolde Metal. Enkelte mindre Partier: Dødens Le, et Slangehoved, en Lænke, Doppen forneden o. s. v. ere forgyldte.

Dolken er i Skeden $0{,}_{25}$ m. (= $9\frac{1}{2}$ Tom.) lang.

Egentlig talt er den med Hensyn til sin Bestemmelse i Livet en meget umoralsk Genstand. Den er aabenbart ikke ment som et Middel blot til lovligt Nødværge. Den er et Vaaben for Selvtægt, Had og Hævn, den gaar ud paa Mord, Snigmord; den er farlig, maaskee som en Klapperslanges Tand. Men den Slags Vaaben trængte man til i Italien i Middelalderen og Renaissancetiden. Man var en god Katholik; men man var ikke saa god en Kristen, at man vendte den venstre Kind til, naar man havde faaet et Slag paa den højre. Civilisationen var endnu ikke naaet saa vidt, at man, naar man følte sig fornærmet, udtog en Stævning mod Fornærmeren, eller udfordrede ham paa Pistoler, der vare saa velopdragne at slaa Klik i Affyringens Øjeblik. Man lod sin Hævn skyde Genvej, undertiden i Mørke, og stødte det spidse, kolde Staal ind imellem sin Fjendes Ribben. Og selv om man fik nogen Ulejlighed derfor, lidt Skænd af sin Skriftefader og forøgede Udgifter til Voxlys for Madonna og Helgenerne, var man en lige fortræffelig Mand for det. Deraf kom mangen Tragedie i det virkelige Liv, som senere, udsmykket gjennem Overleveringen, er blevet brugt til Stof af nyere Tragediedigtere. Det er »Melpomenes Dolk«, som man kalder det, men en moderne, en romantisk Melpomenes.

Dertil svarer ogsaa dens Udsmykning, der i al sin Simpelhed er saa aandfuldt, saa storladent, saa genialt tænkt, at der næppe skal kunne paavises noget tilsvarende, som er bedre. Haandgrebet dannes af en Figur af *Døden*, og Skeden er dækket med Billeder af *de Fordømte i Helvede*. Det siger med al ønskelig Tydelighed: *Du skal dø og fare til Helvede!* Efter nyere Ret og Moral skulde vel den, som *brugte* Dolken, tage sig i Agt for, at Truslen ikke skulde vende sig tilbage mod ham selv; men denne Vending i Tanken har den gamle Kunstner næppe havt for Øje: han har tænkt mere lige ud, i ét Stød.

Hvilken alvorlig Stemning er der ikke over denne Figur af Døden, Knokkelmanden, som staar lænet til sin Le og med sine hule Øjne ser ned imod Timeglasset,

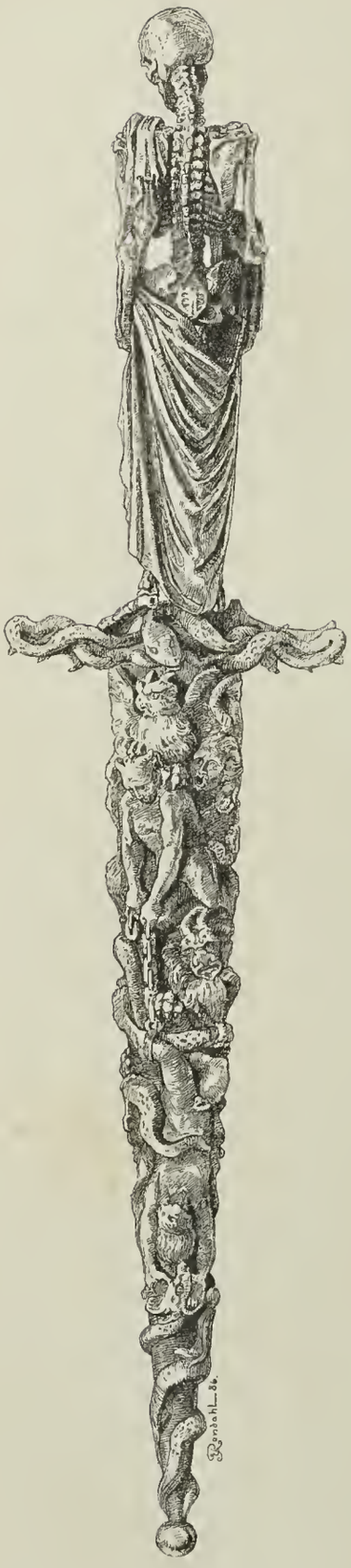


Fig. 190. Dolk i Sølvarbejde. Italiensk Renaissance. Bagside.

som han holder i Haanden, afventende det Øjeblik, da det er rundet ud, og han kan sige: Nu er Timen kommet. Og Figurens plastiske Gjennemførelse staar ingenlunde tilbage for dens Idé: i Særdeleshed er Kraniet og de lange Knoglers sammenstødende Flader formede med Præcision og Finhed. Parerstangen, som Døden staar paa, er til den ene Side dannet som en Flaggermus med udbredte Vinger, til den anden som en liggende Slange, der bider sig selv i Halen. Nærmest under denne Slange kommer — paa det øverste af Skeden — en flyvende Ugle, ligesom Flaggermusen et Forbud for den frembrydende Nat. Og nu følger der nedenfor en sammenfiltret Vrimmel af grulige Skikkelser, Djævle med Horn i Panden, fortvivlede Aander, fantastiske Øgler og Drager, fæle, bugtede Slanger. En Djævel støder med en Fork efter et usaligt Væsen, der ligger halvt begravet under Klippestykker og trues nedenfra af et ildsprudende Uhyre. En anden Djævel sænker med en Lænke en fortvivlet, skrigende Skikkelse baglænds paa Hovedet ned i Dybet, hvor den, lig en anden Laokoon eller Pergamons Giganter, omsnos af Slanger og anfaldes af Drager.

Saaledes skulle *de* faa det, hvem denne Dolk rammer!

Man har endnu mange Dolke og Tegninger til Dolke tilbage fra hin Periode, deriblandt f. Ex. nogle Udkast af en Mester som Hans Holbein d. y.[1]. Men hvor sindrig og alvorlig en Tænker Holbein end er — som han f Ex. har vist det i sine Kompositioner af »Dødningedansen« —, svare hans Ideer til Vaabendekorationer ingenlunde til Vaabnets Bestemmelse paa den fyndige Maade, som i denne italienske Dolk. Han smykker endog en Dolkskede med en Komposition af Venus og Amor: det er enten en altfor subtil (og derfor utydelig) Hentydning til det Motiv, der hyppigst kan ægge en Mand til at gribe til Dolken (»où est la femme?«), eller — snarere — altfor almindeligt. En anden, samtidig tysk Kunstner, H. Aldegrever[2], dekorerer undertiden de skarpe Vaaben med blodige Optrin, men forstaar langt fra at sammenfatte hele Vaabnets Aand og Mening i billedligt Udtryk, som det her er sket.

Om Dolkens Form er lige saa heldig i praktisk Henseende som i kunstnerisk, turde være et Spørgsmaal. Dødens Figur falder vel bedre i Haanden, end man efter en Tegning skulde formode; men kun en praktisk uddannet Snigmorder vilde med tilstrækkelig Sagkundskab kunne lære os, om denne Benrad med det løse

1. Afbildede i Lystryk, til Dels efter Wenzel Hollars Stik i Wessely's Værk: Das Ornament und die Kunstindustrie, Berlin 1877, I, Bl. 69—70.
2. Samme Værk, Bl. 96—99.

Draperi giver Fasthed og Modstandskraft nok til et dræbende Stød. Aabenbart har Kunstneren ved at vælge denne Form for Haandgrebet meget mere havt dens ideelle Betydning for Øje end dens Anvendelse i det virkelige Liv. Saaledes faar Dolken mere Karakteren af et Skuestykke, et Digterværk, kunde man sige, end af et Mordvaaben, som har dyppet sin Flammetunge i virkeligt Menneskeblod og fører blodige Furier og blege Spøgelser i Følge med sig. Det er jo paa en Maade en Trøst. Ikke desmindre er den et alvorligt Mindesmærke fra Tider, da Mennesket havde mere tilfælles med Rovdyret, og omgikkes anderledes med Liv og Død, end vi i Nutiden indrømme det Ret til.

At man tidligere har ment i denne Dolk at eje et Arbejde af *Benvenuto Cellini*, det er Noget, man næsten kunde vide i Forvejen; det anses jo for den højeste Ære for ethvert Metalarbejde af italiensk Renaissancekunst at kunne smykke sig med dette berømte Navn. Vel mener Forfatteren af det nyeste Hovedværk over Cellini, *Eugène Plon*, at man virkelig endnu kan nære Haab om at opdage hidtil ikke anerkjendte Guldsmedarbejder af den florentinske Mester eller fra hans Værksted; men denne Dolk kommer næppe til at høre til dem. Ej alene henhører den ikke til den eneste Art af Dolke, som man *med Sikkerhed* ved, at han udførte; men den ligner overhovedet ikke hans Stil. Det behøver den dog ikke at skamme sig over; thi *den er ikke ringere, men tværtimod bedre end Cellinis Arbejder*. Hvis man anser dette for en altfor dristig Paradox, vil jeg opfordre til omhyggelig at sammenligne Relieffigurerne paa Dolkhæftet f. Ex. med Reliefkompositionerne paa de af Cellini udførte Seglstempler, som ere afbildede i Plons Værk, Pl. X: Enhver kan da overbevise sig om, hvor meget klarere og djærvere Figurerne paa Dolkskeden ere, og hvor maniererede Cellinis Figurer tage sig ud baade i Form og i Bevægelse.

Det er vel sandt, at Cellini allerede blandt sine Samtidige galdt for Tidsalderens berømteste Guldsmed: det have vi ikke alene hans egne, men ogsaa Vasaris Ord for[2]. Han var vel ogsaa virkelig den største og mangesidigste *Virtuos* i sit Fag; og for Tidsalderen galdt Virtuositeten netop for den største Dyd, medens Manierismen ej engang galdt for en Last. Intet Under, at man med en Blanding af Beundring og Frygt gik af Vejen for dette Menneske, som ikke alene gjorde skjønne Dolke, men ogsaa forstod at bruge dem, som stormede alle Hindringer og fægtede sig gjennem Verden med en utrolig energisk Egoisme, der kastede al Modstand og Rivalitet til Side. At hans Navn har bevaret sig saa glimrende til *vor* Tid, kommer af, at Kunstneren tillige var Forfatter og har efterladt os hin uforlignelige Selvbiografi, som er det lærerigste personalhistoriske Dokument fra sin Tidsalder og desuden mere underholdende end den morsomste Roman. En saadan Romanhelt og en saadan Forfatter af sin egen Roman har sørget tilstrækkelig for sin Berømmelse selv uden at være den største Kunstner.

Og som *Kunstner* i Ordets sandere og højere Betydning har Cellini ikke været den største i sit Fag. Det gaar med flere Sager, der gælde for hans Arbejde, som med denne Dolk, at de egentlig ere for gode til den Ære, man tiltænker dem, f. Ex. med de prægtige Sølvarbejder, Bækken og Kande, som ere udførte for Genueseren Franco Lercaro (Plon, Pl. XXV—XXVII). Af *Figurer* fra Cellinis Haand har man kun yderst faa tilbage, som man ret kan glæde sig over, især — til Trods for store Fejl — Bronzestatuen af Perseus; og den dekorative Smag, som han udbredte, er virkelig, med al dens Elegance og Pragt, af temmelig tvivlsomt Værd.

Hvem det da er, som har udført Dolken, det tror jeg, Kunsthistorien ikke er i Stand til at give nøjagtigt Svar paa. I Henhold til Figurstilen maa det have været en

1. E. Plon, Benvenuto Cellini, orfèvre, medailleur, sculpteur. Recherches sur sa vie, sur son œuvre et sur les pièces qui lui sont attribuées. Paris 1883. P. 258.
2. Vasari, i Baccio Bandinellis Levned.

Italiener, nøjere bestemt en Kunstner af den florentinsk-romerske Skole. En vis mægtig Bredde og Fylde i Figurernes Form viser, at Arbejdet tilhører den fuldt færdige Renaissancestil, som havde faaet sit Præg af Michelangelo, og at det næppe er ældre end 1530. Meget yngre kan det heller ikke antages at være: dertil er Stilen for djærv og fri for alle egentlig barokke Elementer. Det er ejendommeligt for Dolkens Dekoration, at den aldeles ikke indeholder Bestanddele, *som blot ere ornamentale* (Planteformer, Voluter, Cartoucher, de saakaldte *cuirs*, el. desl.), men kun Menneske- og Dyreformer. Intet er Leg, alt betydningsfuldt og alvorligt. Ogsaa derved føres man hen i Nærheden af Michelangelo.

Alene for at minde om, at der var andre udmærkede Guldsmede i Florents paa hin Tid, skal jeg anføre hin *Piloto*, som nævnes flere Steder af Vasari, ogsaa som en yngre Ven af Michelangelo, hvem han skal have ledsaget paa hans mysteriøse Flugt fra Florents 1529. Det har været en fremragende Kunstner, men et Menneske, der godt har forstaaet at skabe sig Fjender, til hvilke Vasari aabenbart har hørt. Han henhørte i sin sidste Tid, som det synes, til en frygtet og ilde anset Kreds af Spottefugle i Florents; og for sin onde Tunges Skyld skal han være dræbt af et ungt Menneske, som han havde fornærmet. Forresten kan man i det anførte Værk af Plon eller i Labarte's *Histoire des arts industriels au moyen age et à l'époque de la Renaissance*, II, p. 514, finde anført en hel Mængde Navne paa kunstfærdige italienske Guldsmede fra hin Tid. Men man kjender næsten ikke mere til dem end deres Navne. Der har her været et rigt og mangfoldigt Liv, om hvilket der kun er levnet os en yderst fattig og spredt historisk Kundskab.

Japansk Metalkomposition udenfor Japan.

Christofle & Cie.

De Bestræbelser, der siden Verdensudstillingen i 1862 have været udfoldede i Frankrig for at fremme Kunstindustriens Udvikling, have væsentlig været knyttede til det i 1863 oprettede Selskab *l'Union centrale des arts appliqués à l'industrie*, der 1877 optog i sig et samme Aar stiftet Selskab for Oprettelsen af et *Musée des arts décoratifs*, og de saaledes sammensmeltede Selskabers energiske Bestræbelser ville sikkert snart sætte Frugt i et stort fransk kunstindustrielt Museum; fra 1880 have de allerede vist sig i Udgivelsen af det smukke Tidsskrift *Revue des arts décoratifs*.

Dette Tidsskrift giver rige Oplysninger om en Række franske kunstindustrielle Firmaer, og bl. A. da ogsaa om Guldsmedfirmaet *Christofle & Cie*, hvis Chefer *P. Christofle* og *H. Bouilhet* ere virksomme Medlemmer af l'Union centrale. En lille dette Firma vedrørende Notits omhandler dets Forhold til den japanske Metalindustri, og da den ikke er uden Interesse, skal den her fremdrages. Forinden skal her først gjøres opmærksom paa, at det franske Ord for Guldsmedekunst, *orfèvrerie*, kan indgaa saadanne Forbindelser som *orfèvrerie d'étain* (Tin-Guldsmederi). Christofle & Kp. er ikke slet og ret Guldsmede i dette Ords danske Betydning, de give sig i stor Maalestok af med at fremstille Sølvgjenstande ad galvanoplastisk Vej og frembringe i det Hele alle Slags kunstnerisk formede Metalarbejder, uden Hensyn til Metallets Art og Beskaffenhed.

I 1880 afholdt *l'Union centrale* den 6te af sine internationale periodiske Udstillinger. Den var helliget alle Slags Metalarbejder, og som man kan forstaa, spillede Christofle & Kp. her en stor Rolle. Firmaet omtales i alle de Meddelelser om Udstillingen, der fremkom i *Revue des arts décoratifs*, ligefra *Josse*'s indledende Brev, stilet til den

Fig. 191. Inkrusteret og emaljeret Broncevase.
(Christofle & Cie).

bekjendte Guldsmed A. Castellani i Rom, til *Poul Mantz*' officielle Rapport om Udstillingens vedkommende Afdeling, og overalt er det lutter Lovtaler. Poul Mantz taler saaledes i stærke Udtryk om den vidunderlige Udvikling, som Firmaet med aldrig stanset Energi har undergaaet siden Verdensudstillingen i Paris kun to Aar før, og navnlig dvæler han ved,

hvorledes det ivrigt har studeret den japanske Metalkomposition *Mokoumé*, der paa en saadan Maade er sammensat af forskjellige ædle og uædle Metaller, at den ligesom en Træflade staar med de forskjelligste af Aarer dannede Mønstre. Det frugtbare Resultat af dette Studium paaviser han dernæst i Firmaets saakaldte *Métaux forgés*. Sølv, Guld, Kobber, Messing o. s. v. forenes i afpassede Stykker ved Ildens Hjælp, presses derpaa

Fig. 192. Sølvvase, drevet Arbejde.
(Christofle & Cie).

sammen i en Valsemaskine eller under Hammerslag, og det herved fremkomne sammensatte Stykke Metal bliver nu smedet, drevet og formet til alle Slags Vaser og Kar m. m. De forskjellige Metaller staa hvert for sig kjendelige, ethvert med sin Farve, og saaledes er der herved frembragt et Slags Metalmarmor, hvis Mønstre meddele de deraf gjorte Gjenstande en uforlignelig Ynde.

Det er en Japaneserne fravristet Hemmelighed, udbryder *Eugène Fontenay*, men herimod kom der en Protest fra New York. I et den 1. April 1881 dateret Brev hævder det new-yorkske Guldsmedfirma *Tiffany & Kp.*, at det allerede i 1877 efter kostbare Forsøg havde fremstillet det japanske *Moka-Meia*, saaledes kalde de Kompositionen, og at de viste den paa Verdensudstillingen i Paris 1878. New-Yorker Firmaet lader forstaa, at det snarere er fra det end fra Japan, at Christofle & Kp. har taget sine »métaux forgés«, og det hævder ved Siden heraf Prioriteten til en vis Art »argenterie à fond martelé et à dessin polychrome«. Overfor dette Angreb blev Christofle & Kp. dog ikke Svar skyldigt. Det erklærede, at dets »métaux forgés« ikke var nogen Efterligning af Japanesernes *mokoumé*, men en ny Udvikling af det til Grund for dette liggende Princip, og med Hensyn til deres »orfèvrerie polychrome« gjøre de opmærksomme paa, at de allerede ved Udstillingen i Wien 1873, altsaa 4 Aar før Tiffany & Kp., havde udstillet saadanne Arbejder. Men vi skylde Sandheden, at sige, skrive de, at vore Bestræbelser væsentlig vare rettede paa at frembringe Broncegjenstande (l'orfèvrerie de cuivre) prydede med Sølv- og Guldrelieffer, medens Tiffany & Kp. særlig have lagt Vægt paa Sølv- og Guld-Brugsgjenstande (des pieces d'orfèvrerie d'usage), smykkede med Relieffer af Kobber, Sølv og Guld. Ligesom vi, hedder det videre i Skrivelsen, have de følt Nødvendigheden af at bryde den Ensformighed, der er ejendommelig for en bar Sølvgrund; vi have med japanske Mønstre for Øje bearbejdet Grunden med Gravstik eller Hammer, medens Tiffany & Kp. mere udelukkende have anvendt Hammeren, og derfra kommer det af dem anvendte Navn »orfèvrerie martelée«, men vor Virksomhed er kun en Fortsættelse af, hvad vi allerede begyndte paa i 1867, vi have udviklet den ved at optage Anvendelsen af Emalje og af japansk Inkrustation og Damascering. — Paa Udstillingen i Wien 1873 udstillede Firmaet bl. A. den i Fig. 191 udstillede Broncevase, der vakte en vis Opsigt. Christofle & Kp.'s Arbejder omtales i det Hele selv i de tyske Værker over denne Udstilling med stor Sympati.

Det er interessant at se, hvorledes Japans malerisk virkningsfulde, og samtidig i en forunderlig Konveniens bundne Kunst skaber sig Udtryk i Evropa og Amerika paa en Tid, da den som al anden østerlandsk Kunst gaar tilbage i sit eget Fædreland. Pekings Indtagelse og Sommerpaladsets Plyndring i 1860 af en fransk-engelsk Hær er sikkert her medvirkende. Men det bliver dog vistnok uimodsigeligt, at Christofle & Kp. allerede før den evropæiske Kunstindustris japanske Periode havde Øjet aabent for t. Ex. at bryde den ensformigt blege Sølvgrund. En af Firmaet i saa Henseende forsøgt Fremgangsmaade bestod i at forgylde de paagjældende Gjenstande og derpaa ad kemisk Vej atter mere eller mindre at borttage Forgyldningen, saaledes at der paa sine Steder kun blev et Skjær tilbage, men et Skjær, der var tilstrækkeligt til at give Sølvet et for Øjet varmt Udseende. Poul Mantz siger, at han holder mest af Sølvets Glans, naar den paagjældende Gjenstand ikke er hel ny, og han gjør med Rette opmærksom paa, at det stærkt polerede Sølv fremkalder Glanslys, der ere ubehagelige for Øjet. Og det er dog ikke Meningen, skriver han, at en Kaffekande skal konkurrere med et venetiansk Spejl i at gjengive sine Omgivelser. Han støtter Christofle & Kp.'s ovenfor nævnte Bestræbelser, og foruden Firmaets Arbejder i Mokoumé og flerfarvet Guld omtaler han dets Experimenter med en Dekoration af Blade aftrykte i Metallet efter Naturen ligesom med en galvanisk Guillocheringsmetode, der paa en forholdsvis billig Maade lader en mat Grund blive fint figureret.

Christofle & Kp. gjør, som det af Ovenstaaende vil fremgaa, altid Forsøg, og det er derfor naturligt, at Firmaet har staaet med Glans paa den senere Tids væsentligere Udstillinger: i Bordeaux 1882, i Amsterdam 1883, i Antwerpen 1885 (s. ovfr. S. 16) o. s. v. Et af de i Bordeaux udstillede Pragtstykker var en i japansk Stil holdt, 1 Metre høj Bronce-

vase, paa hvis ene Side en Japaneserinde var fremstillet paa en ad kemisk Vej frembragt rød Grund, hendes Legeme var af Guld, hendes Kjole ligeledes af Guld, der spillede i forskjellige Farver, og en Hund, hun havde hos sig, var af Sølv. — Firmaet gjør imidlertid som bekjendt Andet end Arbejder med mere eller mindre japansk Tilsnit og Teknik. Paa Udstillingen i Amsterdam udstillede det bl. A. den her afbildede Vase, et i Sølv drevet pragtfuldt Arbejde (Fig. 192). **C. N.**

Det corinthiske Søilecapitæl.

Af **P. Johansen**.

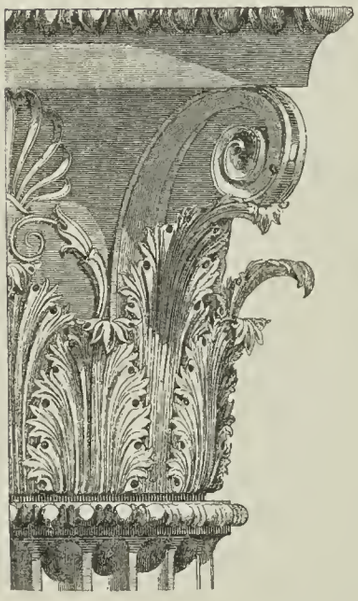


Fig. 193.
Corinthisk Søilecapitæl
fra Apollotemplet i Milet.

Ifølge den gjængse Tradition, som støtter sig paa en Beretning hos *Vitruvius*, skal det corinthiske Søilecapitæl være en Nyskabning, en Opfindelse af Billedhuggeren *Callimachus*, som levede i den sidste Halvdel af det 5te Aarhundrede før Christus, og altsaa var en noget yngre Samtidig af Phidias.

Sagnet, som Vitruvius fortæller det, er i Korthed følgende: En ung Pige i Corinth døde, og hendes Amme samlede da hendes Legetøi i en Kurv og stillede denne ud paa Graven. Da Foraaret kom, voxede der Acanthus op og omgav Kurven trindt med sine Blade; men da disse stødte paa Hjørnerne af en Steen, som var lagt over Kurven, »nødtes de til at bøie sig som Voluter«. Ved Synet af denne Kurv var det, Callimachus fik Ideen til det corinthiske Capitæl.

Som man seer, er Anecdoten overmaade smukt lagt tilrette som en Forklaring af Capitælets Form, men en Beretning, der allerede paa Vitruvius' Tid var et gammelt, mundtlig overleveret Sagn, kan dog næppe have noget synderligt Krav paa at blive anseet for historisk paalideligt. I tidligere Tider har man dog været mere tilbøielig til at holde sig til denne Forklaring, nærmest vel fordi man ikke havde nogen anden. I vor Tid derimod, da man har lært overalt at søge bagved ethvert Phænomen og har faaet Øiet op for, at der paa de fleste Felter findes og kan paapeges en sammenhængende historisk Udvikling, er man uvilkaarlig tilbøielig til at stille sig noget skeptisk overfor Beretningen om en saa epochegjørende kunstnerisk Nyskabning.

Det eiendommelige ved det corinthiske Capitæl er, at det bestaaer af en dobbelt Krands af Acanthusblade, op af hvilken der groer fire Voluter, som bære Søilens Abacus (den firkantede Plade mellem Capitæl og Architrav); mellem hvert Par Voluter er der angivet et Symmetriens Midtpunct i Regelen ved en Roset eller Palmette (s. Fig. 193). Voluter har man alt tidligere i det ioniske Søilecapitæl, for hvis Vedkommende Docent

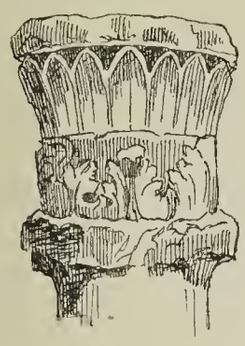


Fig. 194.
Capitæl af en proto-corinthisk Søile fra Peloponnes.

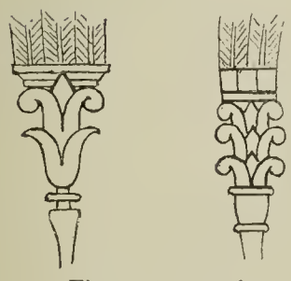


Fig. 195 og 196.
Assyriske Vifteskafter.

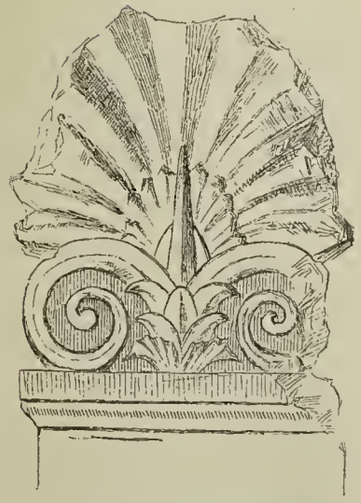


Fig. 197. Palmette,
Kroning af en græsk Gravstele,
funden i Venedig
(Afstøbn. i Kunstak.'s Samling).

Jul. Lange alt for nogle Aar siden i sit fortræffelige Skrift[1] har paaviist en Afstamning fra ægyptiske Planteformer, nærmest dog vistnok fra Papyrusplanten; skjøndt der er nogen Forskjel paa den Maade, hvorpaa Voluterne voxe ud af de to Capitæler, ligger det dog nær at søge deres Oprindelse i samme Jordbund.

Acanthusbladene bliver altsaa det væsentlig nye Element i det corinthiske Capitæl; det har man ikke forhen truffet noget andet Sted. Men man har rigtignok truffet lignende Blade i den græske Kunst, og anvendt paa lignende Maade. Man har i den saakaldte »proto-corinthiske« Søile — Navnet viser, at man har havt en Følelse af Slægtskabet —, som den forekommer paa »Vindenes Taarn« (Andronikos Kyrrhestes' Uhr) i Athen og i nogle paa Peloponnes fundne Brudstykker (Fig. 194), en Bladkrands med ganske samme Function. Men det er ganske vist endnu ikke Acanthusblade, det er blot Blade med stærkt udtungede Rande. Ovenover denne findes en Krands af spidse, hulbøiede Blade. Voluter have disse Søiler derimod ikke.

Desværre har man kun disse enkelte ældre Søilecapitæler fra Grækenland. Men baade Bladkredsene og Voluterne lade sig ogsaa forfølge paa andre architectoniske og decorative Monumenter. Af en Palmette, funden ved Klosteret Panagia paa Salamis og tegnet paa Stedet af afdøde *Chr. Hansen*, gjengives saaledes her det nederste Stykke (Fig. 199). Man har her baade en Bladkreds og groende ud af den Voluterne, og derhos mellem disse et tredie bladagtigt Led, hvis organiske Sammenhæng med Voluterne vil fremgaae af det følgende. Bladene have ogsaa her den udtungede Form, men endnu mere abstract, fjernere fra det individuelle Acanthusblad end paa det proto-corinthiske Capitæl. Det er aabenbart, at det kun har været Hensigten at give en Kreds af Blade i Almindelighed, uden noget realistisk Hensyn til bestemte botaniske Former. Værd at lægge Mærke til er ogsaa det, at Voluterne groe op af Bladkredsen ganske paa samme Maade, som Tilfældet er i det corinthiske Capitæl. Endnu bestemtere viser den abstracte Bladstiil sig i to Palmetter (Fig. 198, 200), der begge ere tagne fra en sicyonisk Gravstele, som *Stackelberg* (Gräber der Hellenen, pl. IV) angiver at have funden ved Æsculaps Tempel i Nærheden af Epidauros. I den ene af disse Palmetter møde vi igjen det takkede Blad; i den anden, der tydeligt nok er en mere primitiv Form for ganske det samme Motiv, ere Bladene glatrandede, og mellem dem findes det samme tredie Blad som paa den nys omtalte Palmette fra Salamis.

1. Det ioniske Capitæls Oprindelse og Forhistorie. Kbhvn. 1877.

Denne sidste Palmette giver en betydningsfuld Traad. Den rummer nemlig en Form, som idelig kommer igjen i assyrisk og phønicisk Kunst. Lad mig foreløbig betegne den som »den tredeelte Figur«.

Den samme Figur gjenkjendes nu med Lethed ogsaa i en anden Palmette fra en græsk Gravstele (Fig. 197), hvoraf en Afstøbning findes i Kunstacademiets Sculptursamling.

Fig. 198.
Palmette fra en græsk Gravstele.

Fig. 199.
Roden af en Palmette fra Klosteret Panagia paa Salamis (efter Tegning af Chr. Hansen).

Fig. 200.
Palmette fra en græsk Gravstele.

Den er her fire Gange gjentagen. De underste Blade ere her udtungede i Randen, de to næste glatte og de sidste svingede stærkt ud som egentlige Voluter. — Denne tredobbelte Figur i sin simpleste Form forekommer meget tydelig paa de to Vifteskafter (Fig. 195, 196), som ere tagne fra assyriske Relieffer. Figuren er der dobbelt og tredobbelt gjentagen. Som Søilecapitæl forekommer den derhos i Relieffet paa en udskaaren assyrisk

Fig. 201.
Assyr. Capitæl (Elfenbensplade fra Sippara).

Fig. 202.
Fra en assyr. Elfenbensplade i British Mus.

Fig. 203.
Fra en assyr. Bronceskaal (British Mus.).

Plade, funden ved Sippara (Fig. 201). Det er aldeles umiskjendelig den samme Form, her udformet til Voluter, der voxe op fra Baandslyngningen, ganske paa samme Maade som de corinthiske Voluter voxe op fra Acanthusbladene. Vi træffe igjen[1] den samme

1. Foruden de her anførte Exempler kan den paavises i Masser af Tilfælde baade i assyrisk, phønicisk og græsk Kunst, særlig Ornamentik.

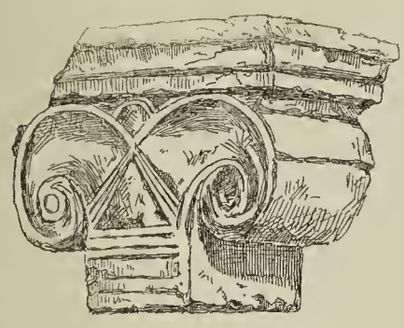


Fig. 204. Capitæl fra Cypern (Louvre).

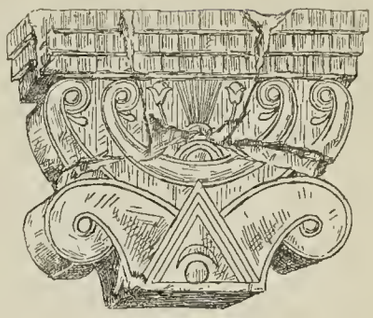


Fig. 205. Capitæl fra Cypern (Louvre).

Figur paa en Elfenbensplade (Fig. 202), ogsaa assyrisk, som findes i British Museum, og *her er den ved Roden omgiven af en dobbelt Række af spidse Blade.* Man har altsaa her ganske det samme Hovedtræk, som characteriserer det corinthiske Capitæl: den dobbelte Bladkrands og Voluterne; Rosetten, der paa Capitælet træder i Stedet for det midterste Blad, har ganske samme Function som dette, nemlig at give et rythmisk Midtpunct. Den samme tredobbelte Figur forekommer ogsaa i et Capitæl — aabenbart af en Søile i en lettere, teltagtig Bygning —, som er afbildet paa en assyrisk Bronceskaal, der nu er i British Museum (Fig. 203). Den er her fordobblet og ender foroven i en Palmette af ganske samme Bygning som de græske. At den ogsaa udenfor den assyriske Kunst har været et Grundmotiv, særlig for architectoniske Former, fremgaaer ved Betragtningen af to phøniciske Søilecapitæler (Fig. 204, 205), fundne paa Cypern, som nu ere i Louvre. Man har paa dem den samme Tredeling: Voluterne og det midterste Blad. Ogsaa paa kunstindustrielle Gjenstande af phønicisk Arbeide forekommer den jevnlig.

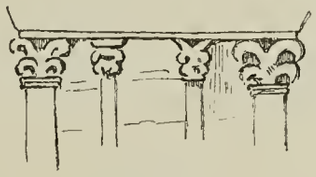


Fig. 206.
Assyriske Capitæler paa et Relief fra Kujundschik (Brit. Mus.).

Er det saaledes givet, at den tredeelte Figur spiller en Rolle i den assyriske Architectur og Ornamentik — som i den phøniciske, saa vidt man kjender denne — og særligt at den forekommer bestemt og klart udpræget i flere Gjengivelser af Søilecapitæler, saa vil det ogsaa være let for enhver at gjenkjende den i mange andre Afbildninger af Søiler, som de findes paa de assyriske Relieffer — desværre kjender man jo væsentlig kun assyriske Søiler fra Relieffremstillinger — om end det midterste Blad undertiden er faldet bort. Man træffer saaledes den fordoblede Volute i et Relief (Fig. 206), som er fundet i Kujundschik og nu opbevares i British Museum, i et Capitæl[1] fra et lille Tempel i Kujundschik (Fig. 208), og i et andet Capitæl (Fig. 210), som Perrot & Chipiez[2] gjengiver efter en Afbildning hos Rawlinson[3]. Ligheden med det corinthiske Capitæl slaaer her Perrot saa

Fig. 207.
Søile med »hængende Have« fra Sennacheribs Palads i Kujundschik.

1. Det har mærkværdig nok sat Franskmanden Perrot — Perrot & Chipiez: Histoire de l'art dans l'antiquite, Paris 1884, II, Chaldeé et l'Assyrie p. 218—19 — i en saadan Forlegenhed, at han lader sig forlede til at opstille en Hypothese om Afledning fra Bukkehorn; men han er dog aabenbart ikke selv videre tilbøielig til at fastholde denne Forklaring.
2. l. c. p. 221. Det har ikke været dem muligt at finde selve Capitælet, hvorfor de formode, at det maa være gaaet tabt.
3. Five great monarchies I p. 333.

stærkt, at han ikke kan lade være med at anmærke den; men hertil indskrænker han sig ogsaa, og da han ikke finder nogen nærliggende Forklaring af Ligheden, synes han meest tilbøielig til at betragte den som en curieus Tilfældighed. Og dog ligger Sammenhængen i den Grad lige for, at man næsten maa snuble over den. Det er ikke andet end en Opløsning af den tredeelte Figur, som vi have seet den paa Elfenbeenspladen i British Museum (Fig. 202)[1]. Det er de samme Voluter med det midterste Blad — noget omformet — og Bladkredsen ved Roden; de forskjellige Bestanddele ere blot løste noget ud fra hverandre, og Bladene bære Præget af et Tilløb til Naturalisme.

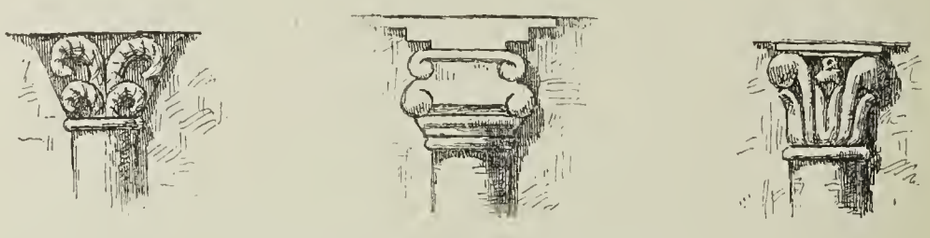


Fig. 208—210. Assyriske Capitæler.

Et andet assyrisk Capitæl (Fig. 209) synes at have nærmere Sammenhæng med det ioniske end med det corinthiske Capitæl, idet Voluterne her have en fælles bærende Overflade.

Et Relief af Sennacheribs Palads i Kujundschik (Fig. 207), fremstillende de »hængende Haver«, er noget utydeligt i sine Enkeltheder, men viser i hele Søilens Characteer en iøinefaldende Lighed med det corinthiske Capitæl.

Det er altsaa denne tredeelte Figur, der synes at være et gjennemgaaende Motiv, et Grundmotiv i de assyriske og phøniciske Søiler og i flere assyriske, phøniciske og græske

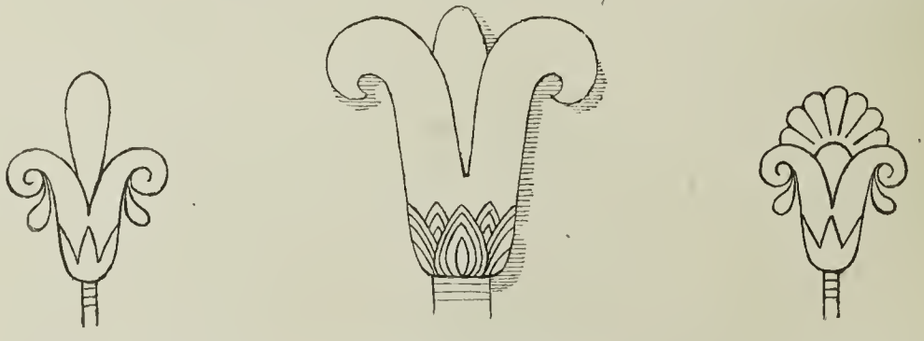


Fig. 211—213. Sydplanter.
(Fig. 212 Halvsøilecapitæl paa en Pille med Thutmes d. 3dies Navn i Karnac; 18de Dynasti).

Palmetter, og efter al Sandsynlighed indeholder den ogsaa det oprindelige Motiv til det corinthiske Capitæls Voluter. Det Spørgsmaal, som derfor nu frembyder sig, er altsaa følgende: hvad er da dette for en Figur, hvor stammer den fra, og træffer man den ikke andetsteds? Jo, man træffer den uafladelig i Ægypten, som synes at være dens egentlige Hjemland. Der spiller den, jævnsides med Papyrus- og Lotusblomsten, en Hovedrolle i

1. Et ganske morsomt Beviis for, hvor nær denne Opløsning ligger, findes deri, at der fra den romanske Architecturs Tid haves en aldeles lignende Opløsning af det corinthiske Capitæl i Bartholomæuskirkens Krypte i Altenburg.

Ornamentiken[1]. Man har kaldet den »Sydplanten« (Fig. 211—213), fordi det hidtil ikke er lykkedes med Sikkerhed at paavise dens botaniske Oprindelse[2], medens det er sikkert, at den lige fra den ældste Tid har været anvendt som Symbol for den sydlige — som Papyrus for den nordlige — Deel af det ægyptiske Rige. Deraf Betegnelsen »Sydplante«. I Hovedtrækkene ligner den for saavidt en Iris, der jo, seet fra een Side, viser i Midten et opretstaaende og til hver Side et udadbøiet Blad. Dog vilde det vistnok være letsindigt at udlede noget af denne overfladiske Lighed, især da en Iris jo mangler Bægerblade. I Ægypten træffer man nu ikke blot Sydplanten som et Hovedmotiv i al Ornamentik, men man møder den ogsaa hyppigt i Architecturen, klarest udpræget i den lettere Træ- eller Metalarchitectur, saaledes som vi kjende den gjennem de mangfoldige Fremstillinger i Vægmalerier i de ægyptiske Grave. Den forekommer her særdeles hyppigt anvendt netop som Søilecapitæl. Disse Søiler have paa Grund af deres faste Materiale og den større Lethed i de Bygninger, hvori de anvendtes — en Lethed, der jo kunde yderligere accentueres i de billedlige Fremstillinger, hvor man ikke var bunden af practiske, constructive Hensyn — kunnet modtage langt livligere varierede og mere bestemt udprægede Former end Steensøilerne, som i Regelen vare murede op og beklædte med Stuk. De lette Søiler have i Almindelighed Form enten som en enkelt Blomst, og hyppigst da en Lotusblomst med sine mange Kredse af Blade (see Fig. 107 p. 134 i Aargangen 1885 af nærværende Tidsskrift) eller som en Bouquet af Blomster — Papyrus, Lotus, Sydplante — hvilket da fremstilledes paa den Maade, at den ene Blomst anbragtes oveni den anden, næsten som groende ud af den (Aargang 1885 p. 136 Fig. 114). Lignende bouquetformige Capitæler, om end mindre hyppige, forekomme ogsaa i Steenarchitecturen, sammenlign vedføiede Afbildning (Fig. 214) af et Capitæl fra et Tempel paa Øen Philæ fra det 18de Dynasties Tid (i Midten af det andet Aartusinde før Chr). Det er sammensat af lutter Sydplanter, og man vil let see, hvor megen Lighed det, med sine udadkrummede Bladflige og sine pragtfulde Bægerbladkredse, frembyder med det corinthiske Capitæl. — Sydplanten fremstilles, ligesom de to andre Blomsterformer, saaledes at den ved Roden omgives

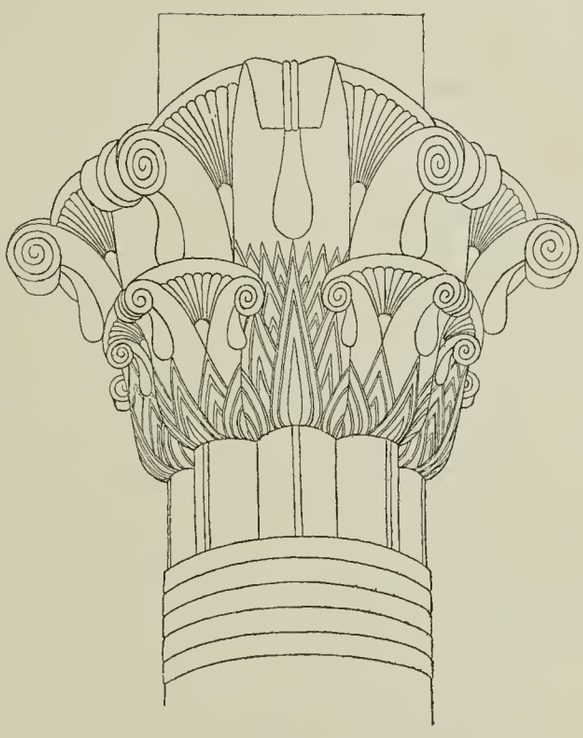


Fig. 214.
Ægyptisk Capitæl fra et Tempel paa Øen Philæ (18de Dynasti).

1. Smlgn. en tidligere Artikel: Lidt om den decorative Kunst hos Ægypterne i nærværende Tidsskrifts Aargang 1885.
2. Fremmede Forfattere slaae ideligt Sydplanten og Lotusblomsten i Hartkorn, skjøndt der dog lige fra de ældste Monumenter er en meget bestemt udpræget Forskjel paa disse to Planteformer. Docent Lange har gjort et Forsøg paa at forklare Sydplantens Oprindelse i »Oversigt over det kgl. danske Videnskabernes Selskabs Forhandlinger« 1884.

af en dobbelt Kreds af Bægerblade, stivt stiliserede spidse Blade. Disse Blade, som Ægypterne i det hele have en udpræget Forkjærlighed for, medtages ogsaa samvitighedsfuldt, hvor den anvendes som Søilecapitæl. Og paa Capitælerne af en anden og almindeligere Steensøileform end den nys omtalte, de saakaldte klokkeformige Capitæler, hvis Form er afledet fra Papyrusplanten, anbringes ligeledes Bægerbladene. Det har altsaa i Ægypternes Bevidsthed udformet sig til at være en selvfølgelig og naturlig Ting, at et Søilecapitæl var omgivet af Blade ved Roden. Baade i den lettere Architectur og i Capitæler, som det anførte fra Philæ, indtage derhos Sydplantens sammenrullede Flige en ganske lignende Stilling til Bægerbladene som det corinthiske Capitæls Voluter til Acanthusbladene. Der gives altsaa ægyptiske Capitæler, som frembyde en saa stor og væsentlig Lighed med det corinthiske, at man paa Forhaand maa være meget tilbøielig til at tro paa et Afstamningsforhold. Om et saadant kan antages, kommer derfor blot an paa, om der kan paavises en saadan Forbindelse mellem Folkeslagene, som er en Betingelse for Motivets Overførelse, og de nødvendige Mellemled, som gjøre Overførelsen sandsynlig.

Fig. 215.
Fra et ægyptisk Guldarmbaand med Emaille.

At der har været en Forbindelse, og det tilmed en livlig Forbindelse mellem ægyptisk og græsk Cultur, er hævet over enhver Tvivl. Forbindelsen har deels været direkte, og det allerede fra en for Grækernes Vedkommende forholdsviis tidlig Tid, deels er den gaaet igjennem Phønicierne. Disse driftige og foretagsomme Handelsfolk have spredt ægyptiske, asiatiske og egne Frembringelser, navnlig da de kunstindustrielle, over samtlige Oldtidens Markeder; bl. a. have de ogsaa staaet i et livligt Handelssamqvem baade med det egentlige Grækenland og med de græske Colonier i Lilleasien, hvilke sidste jo ogsaa havde Lejlighed til at stifte selvstændigt Bekjendtskab med asiatisk Kunst og Cultur. I dette Handelssamqvem er der ingen Tvivl om, at Ægypten og senere ogsaa Phønicien oprindeligt have været de meest ydende Lande, hvorved det maa erindres, at Phøniciens Kunst væsentlig bestod i Efterligning af ægyptisk og assyrisk Kunst, med deelviis Sammenblanding af Motiver begge Steder fra[1]. Det, som har spillet en Hovedrolle i den kunstneriske Paavirkning fra det ene Land til det andet, har været Kunstindustrien, som jo især i Ægypten stod meget høit; dens Producter kunde med Lethed transporteres og afsættes paa de forskjellige Markeder. Og Kunstindustriens Former og Mønstre ere væsentlig ganske de samme som dem, man finder i Architecturen; saaledes forekommer da ogsan Sydplanten i Masseviis, baade i enkelt og i sammensat Skikkelse, paa Halsbaand, Ørenringe, Armbaand og alle mulige Redskaber. En Prøve herpaa giver et Armbaand[2] (Fig. 215), paa hvilket man har Sydplanten i en tre Gange fordoblet Form og foroven afsluttet med en Papyrusblomst. Der er et iøinefaldende Slægtskab tilstede med de ovenfor omtalte bouquet-

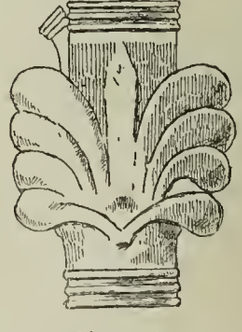


Fig. 216.
Assyrisk Palmette fra et Broncemeubel.

1. I den Grad, at Archæologerne kun yderst sjeldent tør hævde noget Kunstarbeide som absolut phønicisk, saaledes at det ikke lige saa godt kunde være et ringere Product af ægyptisk eller assyrisk Kunst.
2. Prisse d'Avennes — L'art égyptienne, text p. 441 — vil henføre det til det 18de Dynasties Tid og saaledes erklære det for at være af reen ægyptisk Oprindelse, skjøndt Griffens Form synes at tyde paa en mere barbarisk (phønicisk?) Oprindelse. Armbaandet er fundet i Ægypten. — Det citerede Værk findes i Industriforeningens Bibliothek.

formige Capitæler. Som et andet Exempel kan anføres et Speil (Fig. 217), hvis Haandtag er dannet som en Blomst, baaren af en Kvindefigur; der synes her ganske vist nærmest at være tænkt paa Papyrusblomsten, men hvad der alligevel giver den Interesse i denne Sammenhæng er deels, at den ved Roden er omgiven af den sædvanlige dobbelte Kreds af Blade, deels at den er anbragt som bærende, altsaa har ganske samme Function som Capitælet paa en Søile. Ægypternes Forkjærlighed for overalt at anbringe Bægerbladkredse maa da vistnok have været velbekjendt for Grækerne; og denne ornamentale Ordning maa da ogsaa have naaet til i deres Øine at tage sig ganske naturlig ud (smlgn. de foran afbildede græske Palmetter, Fig. 197—200).

At Sydplanteformens Anvendelse som Søilecapitæl ogsaa har strakt sig udenfor selve Ægypten, godtgjøres paa en slaaende Maade ved Henviisning til en lille phønicisk-cyprisk Terracottamodel til et Tempel (Fig. 218); den er funden i Dali paa Cypern og er nu i Louvre. I de to Søiler foran Indgangsdøren gjenkjender man med Lethed Sydplanten. Slige Finesser som Bægerblade tør man naturligvis ikke vente at finde i et saa lille — Templet er kun 0,21 Meter høit — og saa raat udført Arbeide. Sydplanteformen gjenkjendes ogsaa uden Vanskelighed, navnlig naar det foran gjengivne Armbaand haves

Fig. 217.
Brudstykke af Haandtaget paa et ægyptisk Speil (Louvre).

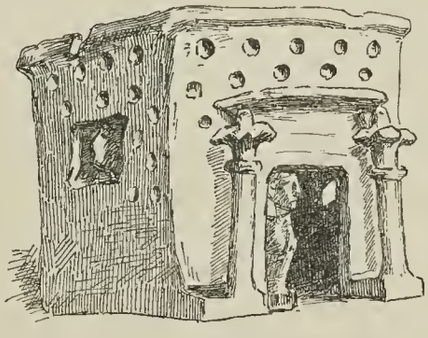


Fig. 218.
Phønicisk-cyprisk Terrakottamodel af et Tempel; funden i Dali, 21 cm. høi (Louvre).

in mente, i de ovenomtalte Capitæler fra Cypern. Og det er da aabenbart ogsaa det samme Motiv, som gaaer igjen i de forskjellige afbildede assyriske Søileformer og kunstindustrielle Former, og som senere findes i de græske Palmetter. Som Støtte for Slægtskabet mellem de græske Palmetter og assyriske Former kan endnu hensættes en assyrisk Palmette, tagen fra et Broncemeubel (Fig. 216).

Naar man nu forfølger Rækkerne af de fremførte Figurer tilbage, saa forekommer det mig, at man har en nogenlunde vel sammenhængende, fortløbende Udvikling for Øie, der begynder med den ægyptiske Sydplante og gjennem ægyptiske, phøniciske, assyriske [1] og græske Former i Architectur og Ornamentik fører saa nær op til det corinthiske Capitæl, at man med Føie kan hævde dette som det sidste [2] Led i denne Udvikling. Det corin-

1 Det vilde maaskee nok være letsindigt at hævde, at den assyriske Kunst her giver et egentlig *Gjennemgangsled;* men da den viser Former, som den aabenbart har faaet fra Ægypten og Phønicien, har man Ret til at lægge Vægt paa det heri indeholdte Vidnesbyrd om, hvilke Former der have været almindelige i de andre, navnlig af phønicisk Kunst paavirkede Lande, med hvilke Grækerne maa antages at have staaet i nær Forbindelse, men hvis efterladte Mindesmærker ere langt sparsommere.

2. Selvfølgelig for dette Spørgsmaals Vedkommende. Thi der er ingen Tvivl om, at Sydplanten i Ornamentiken vedbliver at spille en stor Rolle idetmindste heelt op i Renaissancens Tider.

thiske Capitæl er altsaa, som saa overmaade mange architectoniske og især ornamentale Former, en rigt og pragtfuldt stiliseret Omformning af et oprindeligt Plantemotiv, udviklet i Lande og paa Tider, da dette Motivs oprindelige Characteer var glemt.

Som vi have seet, er det corinthiske Capitæl altsaa næppe nogen Nyskabning. Men dog maa det ogsaa slaaes fast, at selve den Tanke, at substituere det naturalistiske Acanthusblad for de abstracte, stiliserede Bladformer, sikkert er oprindelig græsk. Man træffer ikke Acanthusbladet nogetsteds tidligere end i den græske Kunst. Har denne Substition end ikke ligget saa forskrækkelig fjernt, da jo Bladene ved at udtunges i Randen efterhaanden nærmede sig stærkt til Acanthusbladets Form, saa har den dog havt Betydning som Indførelsen af et relativt nyt Element i Ornamentiken, et Element, der kom til at spille en anseelig Rolle i græsk og romersk Kunst. Og Æren for at være den første, der anvendte Acanthusbladet, er der ingen Grund til at nægte Callimachus.

Efterskrift. Jeg skylder Sandheden at anmærke, forinden jeg slutter, at der alt tidligere har været gjort et Forsøg paa at aflede det corinthiske Capitæl fra ægyptiske Søileformer. *Quatremère de Quincy* har i sit Værk: *De l'architecture égyptienne* (Dissertation qui a remporté, en 1785, le prix proposé par l'Academie des Inscriptions et des Belles-Lettres, Paris 1803) p. 246—53, hævdet, at det corinthiske Capitæl maatte nedstamme fra det, ovenfor nævnte, klokkeformige Capitæl i den ægyptiske Architectur (le chapiteau évasé s. campaniforme), hvilken Hypothese han senere har gjentaget andre Steder (i Encyclopédie méthodique [1], Architecture. Paris 1788 p. 5, 403 og 610, og i Dictionnaire historique d'architecture. Paris 1832, p. 357, 457—59 & 569). Blandt nyere Forfattere har jeg kun fundet dette Afstamningsforhold berørt af *J. B. Lesueur*: Histoire & théorie de l'architecture, Paris 1879, p. 422, hvor han dog indskrænker sig til en ganske kort Henviisning til Quatremère de Quincy, hvis Hypothese han betragter som en endelig og afgjørende Behandling af Spørgsmaalet. Jeg kan dog ikke indrømme mere, end at den giver et Fingerpeg, som har sin meget store Fortjeneste, om det end ikke viser absolut rigtigt. Thi vel har jo det klokkeformige Capitæl ogsaa en Bladkreds om Roden, og kan jo for saa vidt nok tænkes at have spillet en accessorisk Rolle med Hensyn til dette Elements Udbredelse i Almindelighed, men, som ovenfor hævdet, det nærmeste og egentlige Forbillede for det corinthiske Capitæls Acanthusblade maa dog søges i Sydplantecapitælerne, ligesom ogsaa kun disse kunne give en Forklaring af Voluternes Fremkomst. Derhos kan det klokkeformige Capitæl saa meget mindre indeholde en udtømmende Forklaring, da det jo selv trænger til at forklares; og den af Quatremère de Quincy paaberaabte Omstændighed, at det ofte decoreres med forskjellige Planteformer foruden Bægerbladene, viser kun yderligere, at man her har med en senere kunstigt sammensat og ikke med en oprindelig Form at gjøre.

Endelig indskrænker Quatremère de Quincy sig til simpelthen at paastaae, at hans Hypothese er rimelig og sandsynlig, men han gjør ikke nogetsomhelst Forsøg paa nærmere at støtte og begrunde den, saalidt som paa at paavise Overgangsled, hvorigjennem Udviklingen skulde være foregaaet. Dette har nu vel neppe heller været muligt for ham med det Materiale, som i hine Tider stod til Raadighed. Derimod er det besynderligt, at — saa vidt mig bekjendt — ingen senere Videnskabsmand har gjenoptaget hans Theorie og ført den igjennem. Det er næsten, som havde man ganske glemt den eller skudt den tilside som en løs Phantasie.

1. En Særafdeling af Diderot og d'Alemberts berømte Encyclopédie.

Mindre Meddelelser.

En Del af vore Museer og Samlinger have i den senere Tid paa forskjellig Maade ladet høre fra sig. *Dansk Folkemuseum* har suppleret sin tidligere Vejledning med en fortjenstfuld detaljeret Fortegnelse over Museets enkelte Bestanddele; man faar i den Oplysning om Gjenstandenes Alder, Indskrifter m. m. og saaledes en let Oversigt over Museets rige Indhold. — Paa P. G. Philipsens Forlag er der udkommet en af Dr. *Julius Lange* udarbejdet »historisk Fortegnelse« over Kunstakademiets Afstøbningssamling. Den kyndige Vejleder nøjes ikke med en kort Indholdsangivelse, men giver udførlige Oplysninger, der læses med Interesse, f. Ex. om Ghibertis Broncedøre, Robbia-Slægtens Brændt-Lers-Arbejder og Michelangelos Marmorskikkelser. — I *Illustr. Tid.* for 14. November d. A. har Hr. *Carl Jacobsen* ledsaget nogle Billeder fra *Ny Carlsbergs Glyptotek* med en kort Text; man læser med Forundring, at dette rige Museum ikke er ældre end 1882, og man beundrer da dobbelt den Energi, hvormed den skjønne Samling er bragt tilveje. — Endelig har *Illustr. Tid.* for 31. Oktober og 7. November d. A. bragt en Række Billeder med Text fra *Nationalmuseet paa Frederiksborg.*

Ved Gudstjenesten Søndag den 5. September d. A. stod *Claus Bergs ypperlige Altertavle* for første Gang paa sin nye Plads i St. Knuds Kirke i Odense, fortrinligt restavreret under Professor *Magnus Petersens* Ledelse. Det er, som bekjendt, Kong Hans' Dronning, Kristine, som i sin Tid lod Altertavlen udføre til det Alter i Odenses Graabrødrekirke, ved hvis Fod først hendes Søn og senere hendes Husbond bleve begravede. Da Graabrødrekirken i Begyndelsen af dette Aarhundrede nedreves, flyttedes Begravelserne — hvortil imidlertid var kommet hendes egen ligesom hendes anden Søns Kristiern II's — til St. Knuds Kirke, men Altertavlen til Byens Fruekirke. Først nu er, navnlig ved privat Interesse, Altertavle og Begravelser paany forenede. Den lybske Billedskærer Claus Bergs Kunst har gjort Altertavlen til den mærkeligste her i Landet. Den bestaar af et Midtparti og to Fløje, og imellem dens 344 Figurer findes Portrætfigurer af Kong Hans og Dronning Kristine, af Kristiern II og hans Dronning Elisabeth ligesom af to andre af det førstnævnte Kongepars Børn; en Afbildning af dens Midtparti findes med en livlig Text i N. L. Høyens Skrifter (II, S. 339—373).

Den 16. Oktober d. A. forelagde Indenrigsministeren Landstinget et Lovforslag om Gjenopførelse af Kristiansborg Slot (4,900,000 Kr.) og Opførelse af en Rigsdagsbygning (2,000,000 Kr.) efter Friherre *Theophilus Hansens* Tegninger. I Rigsdagens forrige Samling vare lignende Tegninger forelagte Landstinget; den Gang saa lidt som nu synes Forslagene at vinde Indgang.

Den 18. Oktober d. A. forelaa der i Kjøbenhavns Borgerrepræsentation en til Byens Kommunalbestyrelse rettet Henvendelse fra 21 Arkitekter, hvori de med Rette betone, at Kjøbenhavn for at holde Skridt med Udlandets større Byer i arkitektonisk Henseende trænger til energiske Reformer. Andragendet var nærmest foranlediget ved, at der efter en tidligere vedtagen Beslutning skulde som en ny Embedsmand ansættes en Stadsarkitekt i Kjøbenhavn. — Posten blev i samme Møde efter Magistratens Indstilling besat med Professor *L. Fenger.*

Fra den 10. September til den 4. Oktober havde *Kulturhistoriska Föreningen för södra Sverige* ved Amanuensis *G. J:son Karlin* i Kjøbenhavns Industriforenings Lokaler foranstaltet en stor og interessant skaansk Textiludstilling. Ved dens Aabning forelaa Hr. Karlins i forrige og næstforrige Hefte givne, godt orienterende Meddelelser om den skaanske Textilindustri som et særligt lille Skrift, og Hr. Karlin foranstaltede ved Siden heraf en Katalog over Udstillingen paa Dansk.

Til Litteraturen om Domkirken i Trondhjem hører et lille værdifuldt Skrift af Kaptajn *O. Krefting* »Om Trondhjems Domkirke« (Trondhj., 1885); i det Letterstedske Nordiske Tidsskrift (1886, 5. Hefte, S. 368 flg.) har Pastor *Jacob Helms* begyndt en længere Artikel med Overskriften: »Naar er Trondhjems Domkirke opført?«, hvori han nøje omtaler saavel dette Skrift som *Hermann M. Schirmers* ifjor udkomne »Kristkirken i Nidaros« (Kristiania, 1885). Dette sidste Værks forunderlige Resultater med Hensyn til en tidlig, højt udviklet norsk Gotik blive stærkt tilbageviste.

Af *Meddelanden från svenska Slöjdföreningen* er Aargangen 1886 udkommen, og den indeholder som sædvanlig en Række gode kunstindustrielle Afhandlinger. *Gustaf Upmark* skriver om »Tapetväfveriet i Sverige under de första vasakonungerne«, *Georg Göthe* om »Tafvelramen och dess historia« og *Ludvig Looström* om en »Fajansservis med familjen v. Fersens vapen«. Desuden indeholder Heftet en Række Boganmeldelser (herimellem en velvillig Anmeldelse af nærværende Tidsskrift) samt forskjellige Meddelelser vedrørende Sløjdforeningens indre Liv.

Den 25. Avgust uddeltes paa særlig festlig Maade i det bajerske Industrimuseum i Nürnberg første Gang efter Kong Ludvig II's Død det af ham

stiftede Prislegat. Det er stiftet den 27. Februar 1875 og uddeler hvert Aar to Præmier paa henholdsvis 300 Mark og 200 Mark for de bedste Besvarelser af de i Aarets Løb udsatte kunstindustrielle Prisopgaver samt en Medalje i Guld, Sølv eller Bronce for de bedste Industriarbejder, som i det forløbne Aar have været foreviste paa Museets permanente Udstilling. Industrimuseet i Nürnberg aabnedes den 24. Oktober 1874 i sin nuværende Bygning.

Kunstindustriforeningen i Frankfurt aabnede i Juni en Udstilling for nye Billedskærerarbejder, der talte 62 Udstillere med i Alt 181 Arbejder. Et af Professor *H. Klotz* i Wien i Lindetræ skaaret Pigehoved vandt første Præmie. *F. Luthmer* gjør i *Kunstgewerbeblatt* opmærksom paa Udstillernes mindre heldige Tendens til at optræde som frie Kunstnere og til at emancipere sig fra Kunstindustrien. Han lægger noget af Skylden herfor paa den i Møbelindustrien endnu herskende tyske Renæssance og haaber paa en Bedring, naar den vaagnende Sans for Rokokoen trænger almindelig igjennem.

Paa den i Sommer i Berlin stedfundne fortræffelige Udstilling (Jubiläumsausstellung) til Minde om det berlinske Kunstakademis 100-aarige Bestaaen var ikke alene Malerkunsten, Billedhuggerkunsten og Arkitekturen, men ogsaa Kunstindustrien repræsenteret, dog saaledes, at ikke den paagjældende Industridrivende men den Kunstner, efter hvis Tegning Gjenstanden var udført, optraadte som Udstiller, og den kunstindustrielle Afdeling stod jævnbyrdig ved Siden af Udstillingens andre Afdelinger. Den var navnlig rig paa de i de sidste Aartier talrigt fremkomne fyrstelige Bryllupsgaver. Af Interesse er det at se den ved Berlins Gewerbemuseum virksomme *Arthur Pabst* (i Kunstgewerbeblatt) række den østerrigske Kunstindustri Palmen. De wienske Arbejder, siger han, ere alle som gjorte i én Støbning, de bevæge sig i Renæssancens Former med en Sikkerhed, som om Traditionen fra det sextende Aarhundrede aldrig havde været afbrudt; det østerrigske Museum for Kunst og Industri i Wien har her skabt et forunderlig vellykket, kunstindustrielt Liv, der straaler rigt ud fra Østerrigs Hovedstad.

Jernværket Westfalia ved Lünen a. d. Lippe havde i Sommer udsat en Præmie for den bedste Tegning til en Jernkakkelovn »i en til Nutidens Smag passende Stil«. 41 Konkurrerende indsendte 50 Arbejder. Kompositionerne i Gotik og Renæssance stod afgjort tilbage for Arbejderne i Barok og Rokoko. Flere af Tegningerne i de sidstnævnte Stilarter omtales som vellykkede.

I *Gazette des beaux arts* (Oktober Heftet 1886, S. 333) er afbildet et af den flamske Kunstner Pierre Cristus 1449 til Guldsmedene i Antwerpen malet Billede af Guldsmed-Helgenen *St. Eloi*. Billedet ejes af Baron Oppenheim i Kölln og har i Aar været at se paa en retrospektiv Kunstudstilling i Bryssel.

Under 27. Avgust er Reglementet for Verdens-Udstillingen i Paris 1889 bleven offentliggjort i Journal officiel. Udstillingen skal aabnes den 5. Maj og lukkes den 31. Oktober 1889. Udstillerne ville ikke have at udrede nogen Pladsleje, men skulle bære alle Installationsudgifterne.

Af ikke ringe Interesse vilde det være, om der et eller andet Sted dannedes et Museum, der fyldigt kunde vise den arabiske Kunstindustri, saaledes som den efterhaanden har gjort sig gjældende fra Ostindiens Kyster til Marokko, og det saa meget mere som denne betydningsfulde Kunstindustri nu forfalder under evropæisk Indflydelse. Det hilses derfor med Glæde, at en tysk født Arkitekt *Franz Pascha* har paabegyndt Oprettelsen af et saadant Museum i Kairo.

Den bøhmiske Knipleindustri (navnlig i Erzgebirge) har lidt meget ved den senere Tids nye Toldbestemmelser men navnlig ved Maskinkniplingernes Overhaandtagen. Det er nu kommet dertil, at en dygtig Kniplerske højst kan fortjene 1 Fl. 50 Kr. om Ugen ved at arbejde fra Kl. 6 om Morgenen til Kl. 10 om Aftenen, altsaa 16 Timer daglig.

Nærværende Tidsskrifts første Hefter næste Aar ville bl. A. indeholde en Afhandling om japansk Kunstindustri af Kunstmaler *Karl Madsen* (Billederne til den ere tagne fra den righoldige kinesisk-japanske Udstilling, som »Industriforeningen i Kjøbenhavn« foranstaltede i November d. A.); en Anmeldelse af Professor *L. Fengers* nylig udkomne Værk *Dorische Polychromie* ved Dr. phil. *Julius Lange*; »Islandsk Kunstindustri« af Adjunkt *A. Feddersen*; «Norsk Stavkirkeornamentik« af Professor *L. Dietrichson*; Meddelelser om de danske Regalier af *C. Nyrop*, m. m.

Jg 1-10
N.F. 1-5
in 8 Bdn

8582

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00616 1463